Breviario dei classici italiani

Guida all'interpretazione di testi esemplari
da Dante a Mo

3 9001 03666 6538

A cura di Gian
Alfredo Cottignoli, Emilio Pasquini

Bruno Mondadori

Testi e pretesti

© Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori
Milano, 1996

L'editore potrà concedere a pagamento l'autorizzazione a riprodurre una porzione non superiore a un decimo del presente volume. Le richieste vanno inoltrate a:
Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione
delle Opere a Stampa (AIDROS),
via delle Erbe 2,
20121 Milano,
tel. /fax 02/809506.

Studio Massa & Marti
progetto grafico della copertina

Franco Malaguti
progetto grafico dell'interno

La scheda bibliografica è riportata nell'ultima pagina del libro.

Breviario dei classici italiani

Guida all'interpretazione di testi esemplari
da Dante a Montale

A cura di Gian Mario Anselmi,
Alfredo Cottignoli, Emilio Pasquini

PQ
4014
B731
1996

Bruno Mondadori

Gli autori

I curatori e gli autori dei saggi lavorano e operano a vario titolo presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna e la Scuola di dottorato di ricerca.

Gian Mario Anselmi si è occupato di Machiavelli, di letteratura rinascimentale padana, di storiografia umanistica, di Tasso, di tradizione otto-novecentesca.

Alberto Bertoni ha pubblicato l'edizione dei *Taccuini 1915-1921* di F.T. Marinetti (il Mulino, Bologna, 1987); il saggio sulla letteratura emiliano-romagnola – in collaborazione con G.M. Anselmi – nella storia letteraria curata per Einaudi da A. Asor Rosa; il volume *Dai simbolisti al Novecento* (il Mulino, Bologna 1995).

Loredana Chines, si occupa di letteratura umanistica e in particolar modo della tradizione del commento ai classici greci e latini nell'umanesimo bolognese e padano. A lei si deve, tra le altre cose, la cura del volume *I lettori di Retorica e "Humanae Litterae" allo Studio di Bologna nei secoli XV-XVI* (Il Nove, Bologna 1992).

Alfredo Cottignoli ha lavorato alla cultura del romanticismo italiano da Tenca a Manzoni, ha dato contributi importanti su Dante e sulla tradizione settecentesca, in particolare su L.A. Muratori.

Marco Marangoni, lavora sull'*Orlando Furioso*. Di prossima pubblicazione: *La selva di Polinesso. L'apprendimento di uno sguardo: Bradamante alla ricerca di Ruggiero*. Ha inoltre curato l'edizione del carteggio tra F. Zambrini e A. Weselovskij per *Il Carrobbio*.

Elisabetta Menetti ha collaborato all'edizione delle opere di Machiavelli (con G.M. Anselmi, P. Fazion e C. Varotti, Bollati Boringhieri, Torino 1992/1993); si è occupata di Boccaccio (*Il Decameron fantastico*, Clueb, Bologna 1994) e attualmente lavora sulle *Novelle* di M. Bandello.

Emilio Pasquini, fra i maggiori studiosi di Dante, della cui *Commedia* ha curato insieme ad A.E. Quaglio un notissimo commento, si è occupato di aspetti rilevanti della cultura tre-quattrocentesca, fornendo importanti contributi filologici e, fra gli altri, si è inoltre occupato di Guicciardini, Leopardi, Foscolo, Montale.

Lucia Rodler ha pubblicato il volume *I silenzi mimici del volto. Studi sulla tradizione fisiognomica italiana tra Cinque e Seicento* (Pacini, Pisa 1991) e curato l'edizione di G. Aleandro, G. Rocco, M. Giovannetti, *Esercizi fisiognomici* (Sellerio, Palermo 1996).

Paolo Rota si occupa del rapporto intertestuale tra Leopardi e la *Bibbia*, del quale sono già state date alcune anticipazioni (*Presenze della Bibbia in Leopardi, La Biblioteca sacra in casa Leopardi*). Di prossima uscita una raccolta di saggi: *Quattro lune leopardiane*.

Marco Veglia si occupa di Boccaccio (*Nota sulla cultura "bolognese" del Boccaccio, dal "Decameron" alle "Esposizioni"; Sul nodo culturale del "Cobaccio"; "Ultimo viene il corvo...*), di Dante (*"Lucerna ardens": appunti sul Cavalcanti, Virgilio e il problema del "disdegno"*), con la cura tuttavia di temi e autori moderni (ad esempio Alfieri, Carducci) o contemporanei (*Poesia di Lucania. Testimonianza su Albino Pierro*).

Giorgio Zanetti ha curato le note di commento al libro di Elettra per l'edizione dei Meridiani dei *Versi d'amore e di gloria* di D'Annunzio (Mondadori, Milano, 1984); è autore di *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, di prossima pubblicazione presso la casa editrice il Mulino. Collabora a "Intersezioni".

Indice

Modalità di un breviario
di Gian Mario Anselmi,
Alfredo Cottignoli, Emilio Pasquini IX

1. **Sistema rituale e dramma esistenziale nel XXXI canto del *Purgatorio***
di Emilio Pasquini 1

2. **Dante Alighieri: *Vita Nuova*, capitolo XX**
di Marco Veglia 17

3. **Francesco Petrarca: *Almo sol* (CLXXXVIII)**
di Loredana Chines 31

4. **Giovanni Boccaccio: *Decameron* (novella VI, 9)**
di Marco Veglia 44

5. **Angelo Poliziano: *Stanze* (libro I, ottave 8-16)**
di Loredana Chines 57

6. **Ludovico Ariosto: *Orlando Furioso*, canto XXXVII (ottave 1-24)**
di Elisabetta Menetti 69

7. **Percorsi teatrali nell'*Orlando Furioso***
di Marco Marangoni 85

8. **Niccolò Machiavelli: *Il Principe*, capitolo XVIII**
di Elisabetta Menetti 104

9. **Torquato Tasso: *La Gerusalemme Liberata*, vicende d'amore**
di Gian Mario Anselmi 116

10. **Emanuele Tesauro: *Il Cannocchiale aristotelico***
di Lucia Rodler 126

11. **Vittorio Alfieri: *Mirra***
di Marco Veglia 138

12. **L'esortazione foscoliana alle storie (*Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, XV)**
di Alfredo Cottignoli 152

13. **Alessandro Manzoni: *Il Cinque Maggio***
di Alfredo Cottignoli 158

14. **Giacomo Leopardi: *Cantico del gallo silvestre***
di Paolo Rota 169

15. **Dallo *Zibaldone*: il giardino della *souffrance***
di Paolo Rota 184

16. **Giacomo Leopardi: *A se stesso***
di Paolo Rota 194

17. **Giosue Carducci: *Ad Annie***
di Marco Veglia 204

18. **Giovanni Pascoli: da *Myricae*, *Allora* e *Patria***
di Alfredo Cottignoli 219

19. **Gabriele D'Annunzio: da *Alcyone*, *L'Onda***
di Giorgio Zanetti 225

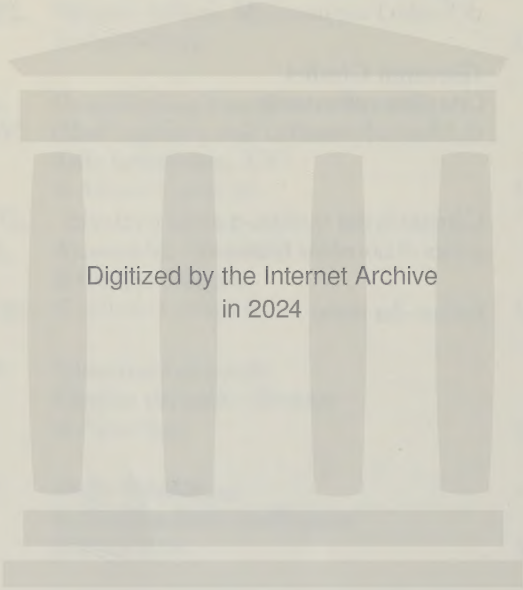
20. **Giuseppe Ungaretti: *I fiumi***
di Alberto Bertoni 244

21. **Eugenio Montale: *Mottetti***
di Emilio Pasquini 252

22. **Giovanni Giudici: *Una sera come tante***
di Alberto Bertoni 264

Glossario dei termini metrici e retorici 275
a cura di Loredana Chines

Indice dei nomi 283


Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/breviariodeiclas0000unse

Modalità di un breviario

Come ognuno sa, i testi si possono leggere e interpretare in tanti modi. E ciascuno può scegliere, nel vasto mare della letteratura, i testi che ritiene più idonei ai propri fini, per capire, per riflettere, per gioire, per formarsi. La letteratura italiana è ricchissima di testi, di classici, di loro interpretazioni. Noi abbiamo voluto compiere un'operazione al tempo stesso semplice e ambiziosa: fornire un viatico, un "breviario" appunto, tratto da testi fondamentali, da classici della nostra tradizione letteraria, quasi a mettere l'accento su pagine esemplari che aiutassero a leggere e a meditare altri testi e altre pagine.

Non un'ennesima antologia, quindi, né una ulteriore guida alla critica letteraria con variazioni enciclopediche: ma una serie di "letture" collocate ai punti strategici di alcuni nostri classici e della storia della loro ricezione. I testi li abbiamo dotati di tutto il corredo interpretativo indispensabile alla loro piena fruizione. Abbiamo dato, cioè, per ogni testo prescelto una nostra "lettura", volta a volta diversificata e affidata a singoli specialisti, tale da guidare tutti il più possibile dalla superficie al fondo di ogni scrittura, tenendo conto delle più aggiornate interpretazioni e delle varie scuole esegetiche. Così l'analisi proposta è insieme storica, ermeneutica e tecnica (con particolare attenzione ai fatti metrici, retorici e stilistici): il nostro breviario, quindi, nutre l'ambizione di far conoscere diverse metodologie d'accesso ai testi, possibili chiavi per comprenderli e gustarli; spera di indurre curiosità per l'opera intera da cui i testi sono tratti e per il loro autore, opera e autore sempre presenti nelle nostre analisi.

Breviario di lettura, guida concreta all'esegesi, empirica applicazione ai testi di nozioni di critica e tecnica letteraria: non sappiamo se siamo riusciti a raggiungere tanti e così difficili fini con una impostazione, apparentemente,

quasi dimessa. Eppure pensiamo di aver colto un obiettivo: quello di fornire a studenti che debbano preparare prove scritte, a già laureati che si apprestino a prove concorsuali, a insegnanti usi a sperimentare nuove vie di approccio ai testi e, più in generale, a persone colte e curiose di letteratura, uno strumento duttile ricco di spunti e di suggestioni, tutt'altro che scontato nell'ideazione. Al tempo stesso abbiamo procurato una sorta di "mappa" per orientarsi nella nostra letteratura, mappa nella quale ovviamente la poesia e i generi poetici hanno una parte rilevante, ma nella quale non mancano gli affondi su classici del teatro, della narrativa e della trattatistica.

Si parla tanto, oggi, di centralità del testo. Bene, noi abbiamo voluto proprio partire dai testi, direttamente, e da testi anche molto noti, per suggerire percorsi di lettura snelli ma esaurienti utili soprattutto agli scopi didattici e pratici che prima richiamavamo. Un agile glossario finale della terminologia tecnica usata nei vari saggi consentirà al lettore di superare, ogni volta che si presentino, inevitabili asperità terminologiche, spesso indispensabili per il discorso critico ed esegetico.

Di là di queste notazioni di primo orientamento, se qualcuno ci chiedesse quali intenti più complessivi ci abbiano spinto a tentare questa via, la risposta sarebbe semplice e complessa al tempo stesso e atterrebbe innanzitutto a una certa idea di letteratura e di ermeneutica che, pur con varie differenziazioni, appartiene a coloro che hanno lavorato a questo progetto.

La letteratura, infatti, laddove non se ne ossifichino e paralizzino le procedure, costringe tutti a misurarsi con l'altro, con l'alterità possibile, oltre ogni frontiera dogmatica e precettiva. La grandezza dei classici, del resto (e con mirabile acutezza lo vennero sostenendo scrittori del nostro tempo come Calvino, Borges o Canetti) sta essenzialmente in questa complessità irriducibile, nelle tenaci scorribande tra più frontiere, sul loro spostare sempre il centro e dunque spiazzare il punto di vista del lettore. Ma proprio un lettore non passivo, un lettore in fertile gara col testo, pronto a seguirlo, appunto, nelle sue scorribande è, a sua volta, condizione essenziale per la vita dei classici,

statuto esso stesso della loro grandezza. Il lettore che non prevarica il testo, che non lo decostruisce demolendone ogni referenzialità filologica e storica o inseguendo improbabili giochi combinatori – lo ricordava tempo fa anche Umberto Eco – è in definitiva collocato lungo il protocollo vitale dell'operazione critica alle soglie del Terzo Millennio: ovvero un'ermeneutica capace di interrogare il testo, cogliendone le plurime valenze e mettendo in campo i saperi essenziali per questa interrogazione. Le questioni metriche, retoriche, filologiche, stilistiche e poi tematico-topiche divengono pienamente operative, solo laddove lo sfondo storico e filosofico di riferimento non sfugga, se non altro per segnalare un'alterità che costantemente mette in discussione l'automatismo di deriva, la passività del nostro comunicare quotidiano. Il che, sia detto per inciso, dovrebbe essere anche il senso di ogni didattica applicata ai testi, di ogni insegnamento che voglia portare la voce della pluralità e della complessità, della letterarietà come utopia del "dialogare" possibile, dell'ascolto tollerante, delle ragioni della storia ma anche delle sue continue smentite.

I saggi che seguono vogliono proprio far parlare i testi da queste ottiche: sono il segno essi stessi di quella indispensabile pluralità di approcci che consegue alla più generale complessità del fare letterario. Sono anche la trama di una ermeneutica consolidata ma non normativa: aperta a nuove interrogazioni e tale da far perno intorno a testi esemplari della nostra tradizione. Ogni lettura non è esaustiva, ma propone un approccio, squaderna una pagina, incrociando più saperi di volta in volta, a seconda dei testi, accentuando ora prospettive formali ora topiche ora storico-filosofiche. La lettura "spiega" ma non è corriva o "facile": esige altri sforzi, tende a considerare l'operazione critica ed ermeneutica un passaggio che ha dei costi, che invita, giusta la lezione di Bloom, a un "agone" con i testi e con i loro stessi occasionali ermeneuti.

Ciò implica che nulla è proposto in termini dogmatici e ultimativi, benché tutto sia percorso in modo fondato e sofisticato: "breviario" è appunto la parola essenziale che suggerisce uno spunto, un tragitto ma non esclude gli altri

percorsi dei lettori, a cominciare dagli stessi studenti che, avviati lungo un certo spartito, debbono poi autonomamente saper risillabare il loro.

Che l'operazione avvenga sotto il segno dei classici "italiani" non deve essere inteso come mero protocollo disciplinare.

Anzi: la strada che si vuole percorrere ha l'ambizione, con altre che seguiranno, di volgersi a ineludibili ambiti europei, mediterranei, secondo dinamiche che Curtius una volta per tutte ci insegnò a riconoscere e più di recente ribadirono interpreti come Debenedetti e Macchia, Raimondi e Rico. Ma questa dimensione non potrà mai far scordare la peculiarità italiana, la straordinaria storia dell'identità italiana come pluralità di città aperte all'Europa e al mondo tramite la letteratura, il fare letterario. Dalle città all'Europa: è questo il segno della grandezza della nostra tradizione. Una tradizione al centro della quale, lo ribadiamo, da Dante in poi, si accampa con un ruolo decisivo la letteratura, che è andata consolidandosi rapidamente (e fino ai nostri giorni) come il luogo per eccellenza deputato alla proposizione, alla sedimentazione, alla discussione dei più rilevanti snodi conoscitivi. In altre parole, non avevano tutti i torti Foscolo e De Sanctis (ma anche: Croce e Gramsci) a intendere la storia della nostra letteratura come l'asse per interpretare la storia stessa della nostra identità nazionale e del suo tormentato confronto con gli sviluppi del mondo occidentale (e Dionisotti fra i primi ci ha aiutato a capire anche la "geografia" di questa identità): basti pensare, per seguire gli estremi di un filone novecentesco, come in Italia il vero, decisivo dibattito sulla modernità si dipani nel territorio letterario collocato tra Serra, Calvino e Pasolini. Se quindi nelle procedure di ermeneutica, che è innanzitutto ermeneutica letteraria, è possibile rintracciare una sorta di statuto epistemologico fondante della nostra tradizione, non ci si dovrà meravigliare che anche pensatori come Machiavelli o Galilei o Vico abbiano deciso di accampare la loro riflessione in alcuni "luoghi" letterari a più intensa stratificazione, ritessendone a un livello altissimo la stessa partitura stilistica. E poco c'è da stupirsi se in tale tradizione la poesia abbia da

sempre occupato una posizione di assoluta eccellenza: tanto che, persino nella temperie della modernità, alla voce della poesia e dei poeti è spesso toccato (e tocca) in Italia di giocare un ruolo decisivo. Se la profonda crisi delle forme narrative nel nostro Paese tra Sei e Ottocento, sembra averci sottratto a un grande coro europeo, è in realtà altrove, e nella tradizione poetica in primo luogo, che occorre rintracciare il nostro canto specifico, il nostro peculiare ruolo nel coro. Non è perciò casuale che le letture qui suggerite abbiano il loro punto focale, specie procedendo verso la modernità, attorno a testi poetici. Siamo perciò convinti, con Calvino, che l'esperienza letteraria abbia ancora molto da dirci e che con essa ci si debba sempre misurare, particolarmente in Italia.

Le direttrici che vogliamo suggerire sono quindi sostanzialmente articolate su tre atti fondativi, spesso fra loro interrelati: filologico-storico, stilistico, ermeneutico-filosofico.

La ricchezza, propria della tradizione critica italiana, dell'esegesi filologica connessa con lo studio dello sfondo storico va in primo luogo valorizzata: proprio per non perseguire un filologismo fine a se stesso ma, giusta la grande lezione di Contini per un verso e di Spongano dall'altro, per attivare un fertile incontro tra "storia" della parola poetica (nella sua tradizione testuale) e vicende della sua elaborazione stilistica.

Venendo al secondo atto fondativo, oggi più che mai verifica delle procedure stilistiche (né poteva essere altrimenti dopo le acquisizioni dello strutturalismo e dei formalisti russi) vuol dire cimento intorno a fatti metrici, retorici, semiotici. I quali ultimi, in realtà, rimandano al contesto storico e al determinante circolo "autore\lettore", alla centralità, per introdurre un ineludibile lessico heideggeriano, dell'"ascolto". E qui siamo al punto finale del nostro procedere: possiamo essere o no d'accordo con una certa tradizione filosofica novecentesca, la tradizione appunto che, con Heidegger e Gadamer innanzitutto, ha posto il problema dell'ermeneutica e dell' "ascolto" come *il* problema della filosofia. Ma resta, credo in tutti, tanto più allo scadere di questo millennio, la consapevolezza

che nel linguaggio, e in particolare nel linguaggio poetico e letterario, si definisce l'esistenza stessa nella sua dimensione più autentica (come non rammentare Canetti?), capace di richiamarci sempre all'alterità radicale, oltre la spigolosa e opaca quotidianità.

Con le ragioni dell'autore dialogano perciò le ragioni del lettore, anche attraverso il tempo: anzi è proprio attraverso procedure ermeneutiche di questo tipo che il passato "ci parla", ci interroga, ci mette in discussione.

Tenere insieme tutte queste istanze fondative non è agevole né il nostro breviario nutre tali ambizioni, così superiori alle nostre forze; tantomeno esso vuole presentarsi come una sorta di "manifesto", magari perentorio e normativo. Vuole piuttosto suggerire percorsi che (a volte nello stesso saggio, a volte per convergenza di vari saggi) diano conto della complessità di dinamiche cui oggi è posto di fronte il lettore e a cui per sua natura lo chiama il testo "classico" volta a volta evocato.

Il lettore non professionale, lo studente, l'insegnante potranno trovarvi la concreta applicazione di un lavoro filologico-storico, stilistico, filosofico e giovarsi di spunti molteplici, anche in direzione di una moderna intertestualità (cioè del rapporto fra il singolo testo e suoi modelli).

Al tempo stesso, e per lacerti esemplari, avranno modo di ripercorrere una sorta di via maestra (ma con incursioni inaspettate, talora curiose e intriganti) della nostra tradizione letteraria, di quella letteratura con cui specie in Italia, come si diceva, dobbiamo sempre fare i conti.

Un breviario, in genere, è libro piccolo e prezioso che guida e accompagna: saremmo ben lieti di essere riusciti, anche solo in parte, a non tradire questa identità che ci è cara.

Gian Mario Anselmi
Alfredo Cottignoli
Emilio Pasquini

1. Sistema rituale e dramma esistenziale nel XXXI canto del *Purgatorio*

Lettura di Emilio Pasquini

«O tu che se' di là dal fiume sacro»,
volgendo suo parlare a me per punta,
che pur per taglio m'era paruto acro,
ricominciò, seguendo senza cunta,
«dí, dí se questo è vero; a tanta accusa
tua confessïon conviene esser congiunta».
Era la mia virtú tanto confusa,
che la voce si mosse e pria si spense
che da li organi suoi fosse dischiusa.
Poco sofferse; poi disse: «Che pense?
Rispondi a me; ché le memorie triste
in te non sono ancor da l'acqua offense».
Confusïone e paura insieme miste
mi pinsero un tal «sí» fuor de la bocca,
al quale intender fuor mestier le viste.
Come balestro frange, quando scocca
da troppa tesa, la sua corda e l'arco,
e con men foga l'asta il segno tocca,
sí scoppia' io sottesso grave carco,
fuori sgorgando lagrime e sospiri,
e la voce allentò per lo suo varco.
Ond' ella a me: «Per entro i mie' disiri,
che ti menavano ad amar lo bene
di là dal qual non è a che s'aspiri,
quai fossi attraversati o quai catene
trovasti, per che del passare innanzi
dovessiti cosí spogliar la spene?
E quali agevolezze o quali avanzi
ne la fronte de li altri si mostraro,
per che dovessi lor passeggiare anzi?».
Dopo la tratta d'un sospiro amaro,
a pena ebbi la voce che rispuose,
e le labbra a fatica la formaro.
Piangendo dissi: «Le presenti cose
col falso lor piacer volser miei passi,
tosto che 'l vostro viso si nascose».
Ed ella: «Se tacessi o se negassi

ciò che confessi, non fora men nota
la colpa tua: da tal giudice sassi!
Ma quando scoppia de la propria gota
l'accusa del peccato, in nostra corte
rivolge sé contra 'l taglio la rota.
Tuttavia, perché mo vergogna porte
del tuo errore, e perché altra volta,
udendo le serene, sie piú forte,
pon giú il seme del piangere e ascolta:
sí udirai come in contraria parte
mover dovieti mia carne sepolta.
Mai non t'appresentò natura o arte
piacer, quanto le belle membra in ch'io
rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte;
e se 'l sommo piacer sí ti fallio
per la mia morte, qual cosa mortale
dovea poi trarre te nel suo disio?
Ben ti dovevi, per lo primo strale
de le cose fallaci, levar suso
di retro a me che non era piú tale.
Non ti dovea gravar le penne in giuso,
ad aspettar piú colpo, o pargoletta
o altra novità con sí breve uso.
Novo augelletto due o tre aspetta;
ma dinanzi da li occhi d'i pennuti
rete si spiega indarno o si saetta».
Quali fanciulli, vergognando, muti
con li occhi a terra stannosi, ascoltando
e sé riconoscendo e ripentuti,
tal mi stav' io; ed ella disse: «Quando
per udir se' dolente, alza la barba,
e prenderai piú doglia riguardando».
Con men di resistenza si dibarba
robusto cerro, o vero al nostral vento
o vero a quel de la terra di Iarba,
ch'io non levai al suo comando il mento;
e quando per la barba il viso chiese,
ben conobbi il velen de l'argomento.
E come la mia faccia si distese,
posarsi quelle prime creature
da loro aspersïon l'occhio comprese;
e le mie luci, ancor poco sicure,
vider Beatrice volta in su la fiera
ch'è sola una persona in due nature.

Sotto 'l suo velo e oltre la rivera
vincer pariemi piú sé stessa antica,
vincer che l'altre qui, quand'ella c'era.
Di penter sí mi punse ivi l'ortica,
che di tutte altre cose qual mi torse
più nel suo amor, piú mi si fé nemica.
Tanta riconoscenza il cor mi morse,
ch'io caddi vinto; e quale allora femmi,
salsi colei che la cagion mi porse.
Poi, quando il cor virtú di fuor rendemmi,
la donna ch'io avea trovata sola
sopra me vidi, e dicea: «Tiemmi, tiemmi!».
Tratto m'avea nel fiume infin la gola,
e tirandosi me dietro sen giva
sovresso l'acqua lieve come scola.
Quando fui presso a la beata riva,
'Asperges me' sí dolcemente udissi,
che nol so rimembrar, non ch'io lo scriva.
La bella donna ne le braccia aprissi;
abbracciommi la testa e mi sommerse
ove convenne ch'io l'acqua inghiottissi.
Indi mi tolse, e bagnato m'offerse
dentro a la danza de le quattro belle;
e ciascuna del braccio mi coperse.
«Noi siam qui ninfe e nel ciel siamo stelle;
pria che Beatrice discendesse al mondo,
fummo ordinate a lei per sue ancelle.
Merrenti a li occhi suoi; ma nel giocondo
lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi
le tre di là, che miran piú profondo».
Cosí cantando cominciaro; e poi
al petto del grifon seco menarmi,
ove Beatrice stava volta a noi.
Disser: «Fa che le viste non risparmi;
posto t'avem dinanzi a li smeraldi
ond' Amor già ti trasse le sue armi».
Mille disiri piú che fiamma caldi
strinsermi li occhi a li occhi rilucenti,
che pur sopra 'l grifone stavan saldi.
Come in lo specchio il sol, non altrimenti
la doppia fiera dentro vi raggiava,
or con altri, or con altri reggimenti.
Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
quando vedea la cosa in sé star queta,

e ne l'idolo suo si trasmutava.
Mentre che piena di stupore e lieta
l'anima mia gustava di quel cibo
che, saziando di sé, di sé asseta,
sé dimostrando di piú alto tribo
ne li atti, l'altre tre si fero avanti,
danzando al loro angelico caribo.
«Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi»,
era la sua canzone, «al tuo fedele
che, per vederti, ha mossi passi tanti!
Per grazia fa noi grazia che disvele
a lui la bocca tua, sí che discerna
la seconda bellezza che tu cele».
O isplendor di viva luce etterna,
chi palido si fece sotto l'ombra
sí di Parnaso, o bevve in sua cisterna,
che non paresse aver la mente ingombra,
tentando a render te qual tu paresti
là dove armonizzando il ciel t'adombra,
quando ne l'aere aperto ti solvesti?

Almeno nella prima parte, questo canto forma un solido blocco con il precedente; ma solo qui è il nodo della resa dei conti di Dante con se stesso, anche se la confessione è rivolta a Beatrice, che anzi la pretende appellandosi direttamente all'"amico *suo* e non de la ventura". Si ricordi che il precedente rimprovero era invece mediato attraverso gli angeli (XXX, 103 ss.); mentre restavano isolati, sia pur diretti al colpevole, gli ironici appelli di XXX, 55-57 e 73-75, come sarcasmi che non richiedevano risposta, tanto essa era in qualche modo implicita.

Dal punto di vista della struttura esterna, il canto è divisibile in quattro sequenze: a) vv. 1-63, richiesta di conferma alle sue accuse da parte di Beatrice, cui rispondono il pianto e (vv. 34-36) l'unica breve confessione di Dante-personaggio; b) vv. 64-90, svenimento di Dante per il rimorso, una volta invitato da lei, dopo il rimprovero, a guardare la sua nuova bellezza: un tramortimento che suggella la rievocazione dell'amore giovanile; c) vv. 91-117, ripresi i sensi, Dante viene immerso da Matelda nel Lete e poi affidato alle Virtù cardinali; d) vv. 118-145, per intercessione delle Virtù teologali, Beatrice disvela interamente il suo volto: di

qui l'estasi del suo fedele. Altri invece (così F. Mazzoni) preferisce dividere il canto in tre sezioni: vv. 1-75, continuazione dei rimproveri di Beatrice; vv. 76-111, contemplazione della "figura" di Cristo da parte di Beatrice, pentimento di Dante e rituale liturgico; vv. 112-145, passaggio – per il *viator* – dall'azione alla contemplazione: Dante osserva in Beatrice-specchio le metamorfosi del Grifone, affisandosi infine nel volto divino di lei.

In ogni caso (e meglio ancora in questa seconda ripartizione), dall'intelaiatura del canto emerge la prevalenza dell'elemento simbolico-liturgico. Questo, ben evidente all'esegesi antica, venne obliterato dalla critica romantica o estetizzante (ma già da uno dei primi lettori, come Petrarca). Costoro, privilegiando gli elementi sentimentali o emotivi entro la sceneggiatura del rimprovero e del pentimento, giungono all'assurdo di negare ogni allegorismo; mentre attualizzano indebitamente il "dramma" dell'espiazione, trascurando la realtà figurale di Beatrice e di Dante, nonché la cornice rituale in cui l'incontro s'inquadra.

S'aggiunga l'infinita serie di ipotesi circa il "traviamento" di Dante. A questo proposito non sembra inopportuno richiamare (col Bosco) le pagine della *Vita Nuova* susseguenti alla morte di Beatrice, con l'amore per la "donna pietosa" e poi il rimorso per il cedimento alla voglia di vivere; come pure le rime per la "pargoletta", che non attestano però la degradazione morale emergente invece dalla tenzone con Forese, ma semmai un raffinato gioco intellettuale non ignaro del trattato di Andrea Cappellano. Insomma, un traviamento "duplice", di ordine morale ma anche intellettuale e religioso. Altrettanto persuasivo il riferirsi (come fa Francesco Mazzoni) all'abbandono di un'avventura dello spirito, testimoniata dalle rime della "loda", la quale nella creatura perveniva a cogliere l'impronta di Dio che in essa si riflette come in uno specchio (secondo le tesi di Scoto Eriugena, Ugo da San Vittore e Alano di Lilla).

Ma la palinodia che qui se ne celebra (dico di questo duplice scacco) equivale in ogni caso a un rifiuto, non tanto della razionalità, quanto piuttosto di certa "superbia intellettuale" (Bosco), secondo una *climax* coerente la quale

muove dal XXVI canto (con l'investitura artistica del personaggio-poeta da parte di Guido Guinizzelli), attraverso il XXVII (con l'investitura morale del discepolo da parte di Virgilio) e il XXVIII, con l'ingresso nella selva del Paradiso terrestre, simbolo della felicità naturale (alla luce di *Monarchia*, III 16), che segna la riconquista dell'ingenuità primigenia in coincidenza con la conversione di Dante-uomo. Una catarsi personale ma insieme esemplare, che è il punto d'arrivo della libertà spirituale invocata nell'incontro con Catone e che a sua volta viene a innervare le attese e gli avvii di una palingenesi dell'intera umanità. Si spiega così l'ideazione della "sacra rappresentazione" che abbraccia ben cinque canti (XXIX-XXXIII), includendo in una serie di quadri visionari i momenti cruciali della storia umana e della *societas fidelium*, ripensati da una prospettiva insieme italiana ed ecumenica, temporale ed eterna, laica e cristiana.

Ma il canto XXXI, nelle sue connessioni (vv. 1-90) con il precedente (vv. 34-145), ha il ruolo precipuo di una conclusione della storia privata di Dante, della sua autobiografia sentimentale e ideologica. Al tempo stesso, la prima sezione del XXX canto (vv. 1-33) e l'ultima del XXXI (vv. 91-145) si saldano alla sequenza simbolico-sacrale della mistica processione, costituendo il ganglio nevralgico ove la storia privata di un'anima (che dalla schiavitù del peccato è giunta ad attingere la libertà morale) e la storia provvidenziale dell'umanità (che attraverso crisi traumatiche – sondate attraverso i momenti principali della Chiesa – perviene a un orizzonte di speranza in un totale rinnovamento, la *renovatio Ecclesiæ et populi Dei*) convergono nel personaggio del poeta che con il suo messaggio si fa intermediario fra la terra e il cielo, nuovo Cristo se non Veltro o *Dux*.

Per quanto tutt'altro che raro nella *Commedia*, anche l'esordio *ex abrupto* (con Beatrice che interpella direttamente Dante) contribuisce a saldare tono e materia di questo canto al precedente, come continuazione – almeno nella prima parte – del "trionfo" di Beatrice, preludio dei "trionfi" paradisiaci; Beatrice figura sacrale, anzi cristologica, nel suo ingresso entro l'Eden (prefigurante la Gerusalemme celeste) e nella sua funzione di giudice (poi trasformata in quella di guida nel terzo regno).

La requisitoria prima indiretta di Beatrice si converte ora in un colloquio-contrasto. Ai rimproveri fanno riscontro non più silenzi umiliati, ma faticose ammissioni e lacrime amare; all'arringa finale dell'accusatrice, non più un groppo d'angoscia, ma un abbandono totale al pentimento. Il ritmo della confessione è proprio di un rituale liturgico. Alla *contritio cordis* (vv. 13 ss. e 88 ss.) e alla *confessio oris* (vv. 34 ss.), seguirà (ai vv. 91 ss.) la *satisfactio operis*; e sono fasi corrispondenti ai tre gradini della soglia attraverso cui Dante aveva fatto il suo ingresso "rituale" nel secondo regno (IX, 14 ss.): alla cui apertura (per il rito del giunco e della rugiada) si richiama inoltre il lavacro di penitenza nel Lete.

Ma su tale complesso rituale sormonta (almeno nel gusto del lettore moderno) l'appassionata dichiarazione d'amore del poeta, implicitamente messa in bocca a Beatrice che parla della propria bellezza (vv. 49-54): venata però di un malinconico senso della caducità di ogni cosa terrena ("le belle membra / ... che so' 'n terra sparte"), che non poteva non riuscire nutritivo per il Petrarca elegiaco della canzone CCCLIX (e di altri testi consimili). In queste parole davvero si respira attuato quanto l'autore prometteva di dire nella chiusa della *Vita Nuova*.

Una bellezza ("piacer", v. 50), questa di Beatrice, che, se laicamente è anche la più alta di tutte le terrene ("sommo piacer", v. 52), tuttavia si converte in quella suprema di Dio, con una "rappresentazione speculare del divino" (F. Mazzoni). Il *decor creaturarum* come *simulacrum Dei*. Che è del resto un *topos* medievale largamente diffuso: cioè la bellezza celeste ("lo piacer divin" di *Paradiso*, XXVII 95) analogicamente presente nelle creature, a norma di Ugo di San Vittore (*In Hier.* II: "Et idcirco summa pulchritudo varia participatione distributa est in singulis"). E che può ben convivere con la suprema elevazione della sua bellezza terrena (vv. 83-84), imparagonabile con l'"antica" celebrata nella *Vita Nuova*.

Vero è che in genere alla sequenza iniziale del XXXI canto corrisponde uno stile più discorsivo, e alle due suc-

cessive uno più elevato, senza però che nella prima parte s'attenui l'energia metaforica, che per solito in Dante inerva i tratti di più complessa fattura letteraria o di maggior tensione ideologica. Qui essa contribuisce piuttosto a un'intensa drammatizzazione della vita interiore, ricorrendo perfino a un repertorio bellico o cittadinesco: "per punta... per taglio" (vv. 2-3), "si spense" (v. 8), "fossi... catene" (v. 25), "passeggiare anzi" (v. 30), "scoppia" (v. 40), "contra 'l taglio la rota" (v. 42), "le serene" (v. 45), "il seme del piangere" (v. 46), "lo primo strale / de le cose fallaci" (vv. 55-56), "gravar le penne" (v. 58), "il velen de l'argomento" (v. 75).

Così anche l'asse delle similitudini, apparentemente di tipo "domestico", s'inarca fino al piano di quello che si chiamerà il "correlato oggettivo": l'arco per la tensione dell'animo ("Come balestro frange...", vv. 16 ss.); l'uccello per la prudenza ("Novo augelletto...", vv. 61 ss.), secondo una falsariga biblica; le radici arboree per la ritrosia ("Con men di resistenza si dibarba...", vv. 70 ss.).

C'è di più. Almeno un incrocio di rime e il timbro stesso di due terzine (vv. 7-12) ci riportano ad altra eco, interna al sistema ritmico-timbrico dantesco. Sotto la soglia della coscienza, riemerge la pausa che sottolineava il turbamento di Dante dopo le prime rivelazioni di Francesca: scandita dalle stesse parole in rima, sia pure in ordine lievemente diverso ("spense":"che pense?":"offense") di fronte al precedente schema ("spense":"offense":"che pense?"), e dalla medesima intonazione (sintomatico, l'interrogativo dopo "pense", nell'*Inferno* rivolto a Dante da Virgilio, qui allo stesso personaggio-poeta da Beatrice). È vero che nel "che pense?" di Virgilio si cela un invito a far chiarezza nello smarrimento (primo accenno dell'implicita palinodia sviluppata dal V canto dell'*Inferno*); e, viceversa, nell'uguale domanda di Beatrice la richiesta di un'aperta confessione (una palinodia di fatto), da parte di chi deve dimettere ogni sterile crogiolarsi nel rovello del senso di colpa: che è piuttosto un intenerimento su se stesso che un pentimento fertile di una vita nuova. Ma, in ogni modo, essi sono due momenti paralleli di crisi morale del per-

sonaggio-poeta: che, alieno per temperamento da ogni vittimismo autobiografico, rivive nel racconto di Francesca i rischi di un'educazione sentimentale troppo proclive a mescolare vita e letteratura (il *flirt* mondano del Medioevo), mentre affida al rimprovero della sua donna il ricordo dei momenti cruciali del proprio traviamento (di qui, il ritorno dello stesso *pattern* rimico). Resta il fatto che Beatrice è coinvolta direttamente in quel dramma, fino a suscitare nel lettore ingenuo (dimentico della sua consistenza teofanica) l'illusione di una femminile civetteria (come sarà nella Laura del secondo capitolo del *Triumphus Mortis*) o addirittura di un risentimento geloso (percepibile nell'ironico richiamo alla "pargoletta").

Si aggiunga l'auto-ironia dei vv. 74-75 (appunto "il velen de l'argomento"), tutta giocata sull'ambiguità del termine "barba": allusivo insieme al mento (secondo il semantema dei dialetti settentrionali), ma anche all'età matura del traviato; e che, di concerto con il veneto-ravennate "scola" ("gondola", v. 96) rinvia all'ambiente polentano in cui (stando al Pascoli e ad altri) s'inscriverebbe la stesura di questo canto. Ma, ad onta della metafora del "passeggiare anzi", occorre ribadire (con il Mazzoni) che il traviamento dantesco non può esser ridotto in termini di "volubilità erotico-sentimentale", né i rimproveri di Beatrice a una "psicologia di innamorata gelosa". Si tratta piuttosto (come conferma XXX, 130-132) di un prevalere del tempo sull'eterno, della *cupiditas* delle "presenti cose", o di un amore che è *via deviationis* (Bonaventura) e *occasio erroris* (Alessandro di Hales), sulla *recta dilectio* (o *rectitudo voluntatis*) che tutto riporta a Dio.

Quanto allo spessore intertestuale del canto, è vero che occorre prima sgombrare il campo da fonti inattendibili: come lo Scoto Eriugena invocato dal Palgen per l'immagine degli occhi fissati sul Grifone, ai vv. 120 ss.; o l'abusivo modello biblico di *Sap.* VII, 26 – "candor... lucis æternæ" – per il v. 139, dove è piuttosto attivo l'Alano di Lilla citato dal Mazzoni, "in cuius facie deitatis ymago / splendet". Ma nell'esordio l'approccio di Beatrice con Dante ricalca

per molti elementi l'apostrofe iniziale della Filosofia a Boezio nel *De consolatione*, mentre i vv. 127-129 ormeggiano l'*Ecclesiastico* (XXIV, 29), dove la Sapienza dice di sé: "Qui edunt me adhuc esurient, et qui bibunt me adhuc sitient". D'altra parte, ai vv. 62-63, la citazione biblica dai *Proverbi* ("Frustra iacitur rete ante oculos pennatorum", I 17) s'incrocia con un'auto-citazione dall'*Epistola* VI, 20 ("et rete frustra iaciatur ante oculos pennatorum").

Di solida consistenza, inoltre, il rapporto dei vv. 140 ss. col Persio del prologo alle *Satire* (già fruito in XXVIII, 141) e della *Sat.* V 62 ("At te nocturnis iuvat impallescere chartis") che, prima che nel "chi palido si fece sotto l'ombra / sì di Parnaso", aveva lasciato tracce in XXIX 38; o il nesso fra le sette Virtù intorno a Beatrice e le quattro Virtù cardinali con le tre Charites intorno alla Filologia nel *De nuptiis Philologiæ* di Marziano Capella o le sette Arti liberali intorno a Sophia nell'*Anticlaudianus* di Alanus de Insulis. Quanto alle sette figure dantesche (secondo i più, le quattro pagane preparatorie alle tre cristiane), una forte linea esegetica, che va dal Proto, dal Parodi e dal Busnelli fino al Singleton e al Mazzoni induce a intendere le Virtù cardinali come quelle infuse nel cristiano fin dal battesimo, quindi ancelle di "un'anima rigenerata dalla Grazia" (Mazzoni), anche alla luce di *Vita Nuova* X 2 (dove Beatrice è definita "distruggitrice di tutti li vizi e regina de le virtudi") e di *Inferno* II 76 (dove essa compare invocata come "donna di virtù"). Del resto anche per san Bonaventura "il possesso delle virtù cardinali è in primo luogo un'operazione che si fonda sulla natura" (Gilson); solo, però, grazie alle teologali l'uomo trascende il suo fine naturale (la felicità su questa terra) per attingere quello soprannaturale, la contemplazione di Dio.

Al respiro dialogico della prima parte si oppongono gli stacchi narrativi o descrittivi della seconda. Ma essi sono preparati dall'ultima microsequenza di quella (vv. 76-90), a partire dal momento in cui gli angeli danno luogo a una pausa d'attesa cessando di spargere fiori. Ed ecco, in quello spazio di silenzio e di isolamento, Beatrice rimanere assorta

nella contemplazione del Grifone (vv. 79-84), quasi dimentica del rimprovero, trasferita anzi in un'arcana lontananza. Di fronte a queste enigmatiche statue di luce, Dante resta immobile e stupefatto: poi, al trasfigurarsi della sua donna, l'empito del rimorso l'invade fino a tramortirlo (vv. 85-90). E qui l'eco ritmico-timbrica di "salsi colui che inanellata pria" (V, 135) in "salsi colei che la ragion mi porse" (v. 90) sigilla nel mistero lo stato d'animo dell'*agens*.

Uno svenimento che adombra, con il successivo risveglio (v. 91), la morte mistica al peccato e la rinascita spirituale, pur mantenendo un'intatta funzionalità figurativa: che non esclude il raccordo con altri momenti della catarsi ascetica del protagonista (come le chiuse dei canti III e V dell'*Inferno*). Appena accennato e così interrotto, il ritmo da mistero sacro dilaga nella scena seguente (vv. 92-102), dominata dalla *silhouette* lieve di Matelda, ora divenuta anche figura liturgica piena di maestà sacerdotale, lontana da una mera riscrittura stilnovistica.

Matelda immerge il poeta nelle acque del Lete e, traendolo verso l'altra riva, lo costringe a berne. Il rito della lustrazione arieggia al battesimo ebraico nel Giordano, per il suggerimento che viene dal *Salmo* penitenziale intonato dagli angeli, quello (il 50) della misericordia e purificazione, in cui David chiede perdono a Dio del fallo commesso con Betsabea. Tale rito, con la sua carica memoriale (per l'affinità di situazione rispetto al pentimento di Dante) e la complessa gestualità liturgica (l'abbraccio di Matelda e poi delle "quattro belle"), si dissolve nel primo piano delle Virtù cardinali, che cantando invitano il poeta a contemplare da vicino Beatrice e lo guidano danzando verso il Grifone (vv. 103-114). Il Bosco vi scorge una "figura di danza popolare che è allo stesso tempo gesto sacerdotale"; mentre il Mazzoni allega opportunamente quel passo della *Monarchia* riferito alla "operatio proprie virtutis" in cui consiste "beatitudo huius vite, que [...] per terrestrem paradisum figuratur" (III xv 7).

Negli occhi di lei Dante può cogliere il prodigio di un

trasmutarsi del Verbo che vi si riflette e pure resta uguale a se stesso: con un'analogia fra Beatrice e Cristo che non significa identificazione, ma è piuttosto un lontano presagio di certe visioni dell'Empireo. Indubbio che vi si celi un particolare tipo di conoscenza indiretta del divino, come suggerisce anche (v. 124) l'"appello al lettore", magari non ignaro dell'*Anticlaudianus* di Alanus de Insulis; ma prevalente è il fascino immediato di questo gioco di specchi e di luci (vv. 115-126).

Il rito si compie con l'intervento delle Virtù teologali che, ballando al suono del loro canto (l'"angelico caribo" è metafora insieme sacra e popolaresca), impetrano da Beatrice l'ultima concessione al suo "fedele": il godimento del suo "riso", che rivela già la pienezza di uno splendore paradisiaco (vv. 127-138).

Ovvio, sul piano allegorico, il passaggio dalle quattro "ninfe"-"stelle" (che stanno in rapporto alla selva adamitica e sono dunque le stesse dell'esordio del *Purgatorio*, "non viste mai fuor da la prima gente") alle tre più profonde "ancelle" – le teologali – che consentiranno l'accesso alla "beatitudo vite ecterne, que consistit in fruitione divini aspectus, ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta, que per paradisum celestem intelligi datur" (*Monarchia*, III xv 7).

L'emozione ineffabile di questo momento lungamente atteso è sottolineata dall'eccezionale sequenza conclusiva (vv. 139-145): un'invocazione alla "seconda bellezza" della sua donna, che – unico caso in tutto il poema – converte la chiusa del canto in una rapita interrogazione. Spetta al Mazzoni un chiarimento definitivo intorno alla "seconda bellezza" del v. 138, dove l'interpretazione corrente vedeva, in opposizione alla "prima bellezza" degli occhi, quella della bocca (occhi e bocca celebrati in *Donne ch'avete intelletto d'amore*, oltre che in *Convivio* III, viii 9-11 e xv 2: ulteriore nesso con la *Vita Nuova*, in aggiunta ai tanti del XXX canto e dell'esordio del XXXI, fino al termine tecnico "fedele" del v. 134).

Essa invece sarebbe, in rapporto al valore analogico di Beatrice, quel "secondo aspetto" che da Beatrice s'irradia come luce riflessa (si confronti anche "isplendor" del v. 139 con *Convivio*, III xiv 5-6, a conferma di tale semantema), cioè il "piacere etterno" di *Paradiso* XVIII, 16-18, la bellezza divina che qui rifulge nel volto svelato di lei quale specchio radioso "di viva luce etterna": riverberante appunto la luce divina. Di qui il convertirsi dell'interrogazione finale in una esclamativa dichiarazione di insufficienza di fronte all'ineffabilità del divino: primo segnale di un grande tema conduttore del *Paradiso*.

Ma quella domanda sospesa è ulteriore prova della maestria artistica che governa anche la seconda parte del canto. Si notino il dosaggio di pleonasmi (vv. 83-84, "vincer... vincer", con ripresa in v. 89, "vinto") e iterazioni (v. 93, "Tiemmi, tiemmi", v. 119, "li occhi a li occhi", v. 133, "Volgi... volgi"); l'espressività delle metafore (v. 85, "l'ortica" del pentimento, v. 116, "li smeraldi" degli occhi, v. 117, le "armi" d'Amore, v. 128 il "cibo" della contemplazione divina, v. 132, l'"angelico caribo" delle Virtù, vv. 140-141, "l'ombra... di Parnaso... sua cisterna") e delle similitudini (v. 96, "lieve come scola", v. 118, "più che fiamma", v. 121, "Come in lo specchio il sol...").

Entro la stilizzata ritualità della chiusa del *Purgatorio*, qui culminante nella scena dell'immersione nel Lete, il sistema stilistico mira così a un effetto di straniamento luminoso e musicale. Ed esso converge – nel solco anche di uno fra i più significativi "appelli al lettore" del poema – nel grande tema conduttore del rapporto fra Beatrice e il Grifone, che ritorna dai vv. 79 ss. ai vv. 118 ss., prima come astratta e statica contemplazione, poi come dinamico lampeggiare negli occhi di lei delle due nature di Cristo nel loro continuo intersecarsi: una visione metamorfica (la trasformazione del Grifone, apparentemente immobile) che chiama in causa il luogo parallelo di *Paradiso* XXXIII 113-114, specie per la sconvolgente, non certo casuale, equivalenza in clausola ("si trasmutava" – "si travagliava").

Ma è pur vero che l'intero contesto (vv. 118-123), nel suo far perno sulla similitudine dello "specchio", denuncia una percezione analogica del divino, da parte di Dante, cioè *per speculum et in ænigmate*, ma non ancora *sicuti est*: infatti, "l'umanità e la divinità del Cristo sono colte [...] attraverso gli occhi-specchio di Beatrice, nell'immagine metaforico-simbolica della *biforme fiera*". Così F. Mazzoni, il quale giustamente estende la conoscenza analogico-speculare di Dante agli "specchi" dei beati e degli angeli, sulla scorta di *Paradiso*, XVIII 2 e XXIX 144, nonché di un passo delle *Prediche* di fra Giordano da Pisa.

In realtà, il *continuum* della struttura allegorica sottesa all'intero complesso di questi ultimi canti si lega per intima simbiosi a quella che un tempo si chiamava la "poesia". Non si tratta di indovinelli la cui ragion d'essere si esaurisca nella mera spiegazione, letterale o meno, e che comportino uno sforzo ermeneutico nocivo alle virtualità liriche. Occorre invece tener sempre presente la duplice dimensione (letterale e insieme figurale-tipologica) della vicenda e dei personaggi. Anche in questo caso l'autobiografia è sempre individuale e tipica, anzi potenziata ai due poli, che si garantiscono vicendevolmente; e Beatrice resta madonna Bice Portinari senza mai cessare di essere la Verità rivelata.

Inoltre, l'incontro risolutivo per il dramma personale di Dante, che è il motivo prevalente in questo e nel XXX canto, desume un senso profondo – che equivale anche a una autorizzazione profetica e all'investitura morale per una decisiva missione di riscatto entro la società cristiana – dalla contiguità con il "trionfo" cristologico di Beatrice e con la "sacra rappresentazione" storico-provvidenziale cui tende l'intero organismo della processione, abbracciante gli ultimi cinque canti del *Purgatorio*. In ciò, e non nei miraggi di fulgurazioni liriche, sta il nucleo generatore della concezione stessa del poema.

D'altra parte, s'avvia qui a conclusione la storia segreta della biografia del poeta, ormai sciolto da angosciose contraddizioni; e sarà il "Troppo fiso!" di XXXII 9 a sancire un irrevocabile distacco (ma il Bosco vi scorge anche un

ammonimento a non eccedere nell'indagine teologica, proprio per la coincidenza in Beatrice di dimensione terrena e sacra). Altrettanto ricevibile, credo, l'osservazione del Petrocchi quanto a una ripresa e reinterpretazione della *Vita Nuova*, a circa vent'anni dalla stesura del libello giovanile, in una chiave universale che ne decreta insieme l'archiviazione (appena fievoli echi ne resteranno nel *Paradiso*). L'antica vicenda d'amore sfocia nel palcoscenico di una rappresentazione sacra; il recupero dello Stilnovo (con al centro Beatrice) nell'assunzione di lei a figura salvifica e insieme nella *metanoia* del personaggio-poeta.

Il che equivale a dire che il dramma esistenziale si universalizza nel suo interagire con un supremo sistema rituale. La pacificata vicenda di Dante-uomo viene così travalicata in un'esemplarità che nulla più ha di privato, ma si fa messaggio rivolto al "mondo che mal vive". E su di essa sormonta la tempesta di un profetismo apocalittico che proprio nel XXXII e nel XXXIII canto tocca il suo più sconvolgente traguardo, l'approdo inquietante di una visionarietà metamorfica.

Testi di riferimento

Oltre alla *Bibbia* (con le consuete abbreviazini per i singoli libri) e ai principali commenti al poema (citati col solo nome dell'autore):

Alano di Lilla (Alanus o de Insulis), *Anticlaudianus*, oltre che nella *Patrologia latina* del Migne (vol. CCX), nell'ed. critica a c. di R. Bossuat, Parigi 1955.

Alessandro di Hales, *Summa universæ theologiæ*, nell'ed. critica di Quaracchi, Firenze, 1928 e ss.

Andrea Cappellano, *De Amore*, a c. di S. Battaglia, Roma 1947.

Severino Boezio, *Consulatio Philosophiæ*, nell'ed. critica a c. di K. Bückner, Heidelberg 1960.

Bonaventura da Bagnoregio, *Collationes in Hexaëmeron* e *Sententiæ*, in *Opera omnia*, ed. critica di Quaracchi, Firenze 1882-1902.

Marziano Capella, *De nuptiis Mercuri et Philologiæ*, nell'ed. critica a c. di A. Dick , Lipsia 1925.

Persio, *Satiræ*, nell'ed. critica a c. di A. Mancini, Firenze 1950.
Giovanni Scoto Eringena, *De divisione Naturae* o *Periphyseon*, nella *Patrologia latina* del Migne, CXXII.
Ugo da San Vittore, *Didascalicon* o *Eruditio didascalica* e commento al *De Cœlesti Hierachia* dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita, nella *Patrologia latina* del Migne, CLXXV-CLXXVI.

E. Auerbach, *Gli appelli di Dante al lettore*, in *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 309-323.
Id., *Il pubblico occidentale e la sua lingua*, in *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 269-285.
M. Barbi, *Problemi di critica dantesca*, prima e seconda serie, Sansoni, Firenze 1934 e 1941, pp. 137-139 e pp. 35-53.
G. Busnelli, *Cosmogonia e antropogenesi secondo D. A. e le sue fonti*, Civiltà Cattolica, Roma 1922
G. Busnelli, G. Vandelli, commento al *Convivio*, Le Monnier, Firenze 1964.
G. Fallani, *Il canto XXXI del Purgatorio*, "Lectura Dantis Romana", Sei, Torino 1959.
É. Gilson, *Dante et la philosophie*, Vrin, Paris 1939.
Id., *La philosophie de Saint Bonaventure*, ivi 1924 (1953[2]).
F. Mazzoni, *Il canto XXXI del Purgatorio*, "Lectura Dantis Scaligera", Le Monnier, Firenze 1965.
Id., *Appendice bibliografica di aggiornamento* alla rist. dei commenti Casini-Barbi e Momigliano, Sansoni, Firenze 1973, pp. 731-736.
R. Palgen *Dante und Scotus Eringena*, nella "Zeitschrift für Romanische Philologie", LXXV, (1959), pp. 470-471.
E. G. Parodi, *Lingua e letteratura*, Neri Pozza, Venezia 1957 (specie vol. I, p. 140 e vol. II, pp. 363-365).
G. Pascoli, *La mirabile visione* (1901), in *Prose* II, A. Mondadori, Milano 1971.
E. Pasquini, *Le metafore della visione nella "Commedia"*, in "Letture classensi", 16 (1987), pp. 129-151.
G. Petrocchi, *Il canto XXXI del Purgatorio*, in *Nuove letture dantesche*, V, Le Monnier, Firenze 1972, pp. 186-206.
E. Proto, *Nuove ricerche sul Catone dantesco*, in "Giornale storico della letteratura italiana", LXIX, (1912) pp. 193 ss.
M. Puppo, *Beatrice*, in "Cultura e Scuola", 13-14 (1965), pp. 350-361.
Ch. D. Singleton, *La poesia della "Divina Commedia"*, il Mulino, Bologna 1978, pp. 213-228 e pp. 311-335.

2. Dante Alighieri: *Vita Nuova*, capitolo XX

Lettura di Marco Veglia

Appresso che questa canzone fue alquanto divolgata tra le genti, con ciò fosse cosa che alcuno amico l'udisse, volontade lo mosse a pregare me che io li dovesse dire che è Amore, avendo forse per l'udite parole speranza di me oltre che degna. Onde io, pensando che appresso di cotale trattato bello era trattare alquanto d'Amore, e pensando che l'amico era da servire, propuosi di dire parole ne le quali io trattassi d'Amore; e allora dissi questo sonetto, lo qual comincia: *Amore e 'l cor gentil.*

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
sì come il saggio in suo dittare pone,
e così esser l'un sanza l'altro osa
com'alma razional sanza ragione.
Falli natura quand'è amorosa,
Amor per sire e 'l cor per sua magione,
dentro la qual dormendo si riposa
tal volta poca e tal lunga stagione.
Bieltate appare in saggia donna pui,
che piace a gli occhi sì, che dentro al core
nasce un disío de la cosa piacente;
e tanto dura talora in costui,
che fa svegliar lo spirito d'Amore.
E simil face in donna omo valente.

Questo sonetto si divide in due parti: ne la prima dico di lui in quanto è in potenzia; ne la seconda dico di lui in quanto di potenzia si riduce in atto. La seconda comincia quivi: *Bieltate appare.* La prima si divide in due: ne la prima dico in che suggetto sia questa potenzia; ne la seconda dico sì come questo suggetto e questa potenzia siano produtti in essere, e come l'uno guarda l'altro come forma materia. La seconda comincia quivi: *Falli natura.* Poscia quando dico: *Bieltate appare*, dico come questa potenzia si riduce in atto; e prima come si riduce in uomo, poi come si riduce in donna, quivi: E *simil face in donna.*

1. Giovanni Boccaccio, nella prima redazione del suo *Trattatello in laude di Dante*, introduceva così, con avvedutezza, al rilievo da offrire al libello dantesco:

> Compuose questo glorioso poeta più opere ne' suoi giorni, delle quali fare ordinata memoria credo che sia convenevole [...]. Egli primieramente, duranti ancora le lagrime della morte della sua Beatrice, quasi nel suo ventesimosesto anno compose in uno volumetto, il quale egli intitolò *Vita Nuova*, certe operette, sì come sonetti e canzoni, in diversi tempi davanti in rima fatte da lui, maravigliosamente belle; di sopra da ciascuna partitamente e ordinatamente scrivendo le cagioni che a quelle fare l'avea(n) mosso, e di dietro ponendo le divisioni delle precedenti opere.

Ma certo, per quanto il Boccaccio errasse nell'indicare l'anno di composizione della *Vita Nuova* (che sarà forse da porre intorno al 1294), ne coglieva nondimeno il carattere di autobiografia ideale, che aveva il suo centro di pensiero nel rinnovamento del concetto d'amore. L'abito mentale didattico che induceva Dante a esporre prima, "partitamente e ordinatamente", i motivi che offrirono spunto ("le cagioni") alle sue poesie (le quali il Boccaccio non esitava a definire, con entusiasmo, "maravigliosamente belle"), e a chiosare poi con opportune "divisioni" gli stessi componimenti, discendeva in parte dall'esegesi scritturale (più tardi invocata nell'*Epistola a Cangrande* in relazione alla *Commedia* e già ripresa nel *Convivio*), in parte dalla diffusa tradizione delle glosse giuridiche: modelli, questi, che furono comuni allo stesso Boccaccio, vuoi nelle tarde *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, vuoi nelle giovanili *Chiose* al suo stesso *Teseida delle nozze d'Emilia*.

Se non meno il Petrarca che il Boccaccio ebbero a fare i conti con il "fondamento cavalcantiano" della loro dottrina d'amore (ovvero con un sentimento, nutrito di cultura laica medievale, concepito quale morte e malattia fatale dello spirito), il primo tuttavia a compiere quell'operazione fu Dante nella *Vita Nuova* (dedicata, com'è risaputo, allo stesso Guido), allorché decise di abbandonare l'amore inteso come irrazionale "passione" a favore di un amore concepito come "lode", trasposto interamente dalla spe-

ranza di felicità dell'amante all'esaltazione dell'amata, di là dal tempo e dalla stessa vita.

Guida e maestro in questa svolta, che dovette presto incrinare l'affinità elettiva con il Cavalcanti, fu il bolognese Guinizzelli, salutato come "padre" nel XXVI canto del *Purgatorio*. Per quanto s'è detto, il capitolo XX della *Vita Nuova* andrà ravvisato come quello più significativo sotto il profilo culturale (insieme con il XXV, che ne rende consapevolmente il retroterra letterario, classico e romanzo, nei suoi risvolti formali) e quello pure più vicino al motivo, non meno dottrinario che morale, della *renovatio amoris* del libello. Ad asseverare poi queste proposizioni interviene Dante stesso, in un luogo famoso del *Convivio* (I i, 14-17), nel quale dopo aver dichiarato che la "vivanda di questo convivio sarà di quattordici maniere *ordinata*" (e il vocabolo ci mena subito, per associazione, alle indicazioni del *Trattatello* boccacciano), soggiunge e dichiara che le suddette canzoni saranno "sì d'amor come di vertù materiate": una simile affermazione, che è quanto di più lontano si possa immaginare dall'universo poetico e concettuale di Cavalcanti, per la prima volta si manifesta in Dante, s'intende sul piano programmatico, nel sonetto *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, nelle trame consapevoli della *Vita Nuova*. E più innanzi nel tempo, in quel luogo del *Convivio*, viene spontaneo al poeta tracciare, sul filo della memoria, il legame che unisce la presente opera alla passata, sulla scia di una meditazione mai intermessa sulla natura dell'amore:

> E se ne la presente opera, la quale è Convivio nominata e vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la Vita Nuova, *non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella*; veggendo sì come ragionevolmente *quella fervida e passionata, questa temperata e virile* essere conviene. Che altro si conviene a dire e operare ad una etade che ad altra [...].

La maturazione naturale del discorso (insieme speculativo e poetico) da un'opera all'altra, sta non solo nella fusione dei due caratteri (la poesia diviene filosofia e questa si "materia" nel verso), ma nel fatto che la prosa di entrambe le opere, quale per uno quale per altro motivo, di-

viene un momento dell'evoluzione stessa della poesia, come ribadì limpidamente il Nencioni sulla scorta del Grayson. Così, il carattere unitario dell'esperienza poetica dantesca si profila e si definisce nella ricomposizione e nel continuo rinnovamento delle sue forme, dove si concertano infine tentativi che parrebbero slegati e quasi centrifughi. Alla *Vita Nuova*, che aveva il compito di "rileggere" in senso religioso l'amore per Beatrice, divenuto pungolo e mèta di virtù, veniva debitamente assegnato uno stile "scritturale" (così il Baldelli), non proclive affatto alla *variatio* lessicale e sintattica che sarà tanto gradita agli umanisti ma, piuttosto, alla ripetizione mirata di parole-chiave (come in XX, 2), all'assunzione ponderata e costante, nel tessuto della pagina, di reminiscenze bibliche ricorrenti e precise, talora perfino esibite, funzionali sempre al significato complessivo dell'opera.

2. Se, in effetto, un filo rosso lega forme e pensieri della *Vita Nuova* a ragionamenti e speculazioni del *Convivio*, ciò dovrà scorgersi con nettezza nel capitolo che ci interessa, che di quelle forme e di quei pensieri è il più semplice e incisivo distillato. Vediamo allora, più da presso, la prosa che introduce *Amore e 'l cor gentil*, con l'avvertenza necessaria – già messa in debito spicco dal Boccaccio – che ogni componimento con la esposizione che lo accompagna attualizza "sonetti e canzoni, in diversi tempi *davanti* in rima fatte da lui". Ne viene che il "tempo" narrativo del libello non è ormai più storico ma "figurale", ovvero, secondo quella concezione biblica così finemente studiata dall'Auerbach (nella quale il Nuovo Testamento compie e invera l'Antico), esso interpreta un fatto passato (nella fattispecie, le rime d'amore) a lume del suo compimento futuro (il libello per Beatrice), su un piano di strategia conoscitiva e scrittoria che dalla realtà intende portarsi all'eterno, e che dall'umano – per volontà chiara di Provvidenza – vuole compiersi in Dio.

> Appresso che questa canzone [si riferisce, naturalmente, a *Donne ch'avete intelletto d'amore*] fue alquanto divolgata tra le genti, con ciò fosse cosa che alcuno amico l'udisse, volonta-

> de lo mosse a pregare me che io li dovessi dire che è Amore, avendo forse per l'udite parole speranza di me oltre che degna. [XX, 1]

S'intravvede uno spiraglio aperto sulla vicenda personale di Dante. Egli, giunto quasi al mezzo dell'opera, si trova in una situazione simile a quella che aveva raccontato al principio della *Vita*, allorché si propose alla nobile accademia dei "fedeli d'Amore", "pregandoli", come scrive a quel punto (III, 9), che giudicassero nel sonetto *A ciascun' alma presa e gentil core* la sua "visione" di un amore fatale, raffigurato secondo il mito romanzo, vivissimo allora (fino al Boccaccio di *Decameron* IV, 9), del "cuore mangiato" (vv. 9-14). Dante stesso racconta l'effetto della rapida diffusione di *A ciascun' alma* in termini che coinvolgono, direttamente, Guido Cavalcanti:

> A questo sonetto fue risposto da molti e di diverse sentenzie; tra li quali fue risponditore quelli cui io chiamo *primo de li miei amici*, e disse allora uno sonetto, lo quale comincia: *Vedeste, al mio parere, onne valore*. E questo fue quasi *lo principio de l'amistà* tra lui e me, quando egli seppe che io era quelli che li aveva ciò mandato. Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo alli più semplici. [III, 14-15]

A questo punto il lettore, costretto, per le regole stesse del gioco, a scomporre la complessità dell'opera per ricondurla ai suoi fondamenti (*resolvendo composita*, avrebbe detto Tommaso d'Aquino, *in principia simplicia*), ricava non solo il quadro, disegnato in iscorcio, di una situazione poetica storicamente determinata, ma vede al suo interno il sùbito profilarsi di una gerarchia intellettuale fondata sul sodalizio con Cavalcanti, attinente alle stesse radici del cammino dantesco. Ora, se dal "gentil core" di quel primo sonetto corriamo con lo sguardo al "cor gentile" del capitolo XX, attraverso l'identità dell'espressione comune vediamo stagliarsi, evidenti, le diverse situazioni nei differenti contesti. Dalla "nobiltà" consistente nel riconoscere la fatalità della passione amorosa si arriva a quella di riconoscere razionale e giusto soltanto l'amore

che si unisce a virtù. Sicché, implicitamente, l'efficacia culturale di Guido pare qui affievolirsi.

> Onde io, pensando che appresso di cotale *trattato* [sempre *Donne ch'avete*] bello era *trattare* alquanto d'Amore, e pensando che l'amico era da servire, propuosi di dire parole nelle quali io *trattassi* d'Amore; e allora dissi questo sonetto, lo qual comincia: *Amore e 'l cor gentil.* [XX, 2]

3. Tra i fatti che meritano sicuro rilievo vi è certo la coesione strutturale (o, meglio, la compiutezza armonica) dell'opera tutta: per una legge di reciprocità, come la prosa illumina le "cagioni" del verso così questo illumina, di rincalzo, la logica interna della prosa, la sua coerenza intima che ne fa, più che un semplice "commento" alle poesie, un loro momento intrinseco ma diverso: comunque sia, rigorosamente affine. In proposito, colpisce la coerenza perseguita da Dante nell'avvincere, anche sotto l'aspetto culturale, la prosa della *Vita* con i versi che la intarsiano. Il XX capitolo ne offre un esempio:

> Questo sonetto si divide in due parti: ne la prima dico di lui in quanto è in potenzia; ne la seconda dico di lui in quanto di potenzia si riduce in atto. La seconda comincia quivi: *Bieltate appare.* La prima si divide in due: ne la prima dico in che suggetto sia questa potenzia; ne la seconda dico sì come questo suggetto e questa potenzia siano produtti in essere, e come l'uno guarda l'altro come forma materia. [XX, 6-7]

Le due parti delle quali Dante discorre coincidono con le due quartine e le due terzine del sonetto (di schema ABAB ABAB; CDE CDE). Ciò è vero anche se, non di rado, il poeta dimostra al lettore che le sue "divisioni" coincidono con i momenti del significato e non con le partizioni metriche: a tal segno che (così, per esempio, in III 13, VIII 7 e 12 ecc.), persino minime porzioni della partitura metrica divengono tappe, o gradi che dir si voglia dell'esegesi d'autore. Ma andiamo oltre. La terminologia aristotelica ("potenzia", "atto", "suggetto", "produtti in essere", "forma", "materia") manca naturalmente nel sonetto, dove la simultaneità di potenza e atto è resa semplicemente

con "Amore e 'l cor gentile *sono una cosa*" (v. 1), e con il ricorso all'*auctoritas* del Guinizzelli ("sì come il saggio in suo dittare pone", v. 2: nel quale il verbo "dittare" rimanda precisamente alle *artes dictandi* diffuse proprio nella Bologna del Guinizzelli).

Da un lato allora, noteremo che la commistione di termini filosofici e vocabolario poetico, se non è ancora avvenuta all'altezza della *Vita Nuova* comparirà invece nelle grandi canzoni del *Convivio* e poi nella *Commedia*, soprattutto nella terza cantica. Dall'altro, è notevole che si verifichi – mi si conceda l'espressione – una sorta di "corto circuito" poetico, in nome del quale alcuni stilemi del verso si insinuano nella prosa, e giusto nel vivo di discorsi dal sapore "tecnico", a legarne i significati. Ecco per esempio che Dante, per esprimere filosoficamente la specificità di un amore nobilissimo che si desta "per li occhi", scrive non solo che il "suggetto" e la "potenzia" sono attuati ("produtti in essere"), ma suggerisce "come l'uno *guarda* l'altro come forma materia". Con la poetica dello sguardo la filosofia s'interna nella poesia mercé una serie di metafore concatenate (*transumptio*), fondate sul motivo della vista. E se questo è vero, vi si può forse leggere l'annuncio del futuro trasfondersi della filosofia nella poesia, in un solo soggetto.

4. Un veloce confronto del capitolo XX con le pagine che immediatamente lo precedono e seguono mette in luce, innanzi tutto, che cosa prepara e spiega la svolta di *Amore e 'l cor gentil*. Nobile e virtuoso è unicamente l'amore che induce l'amante a lodare l'amata, trovando in quell'esaltazione la propria gioia e "beatitudine".

Il breve capitolo XVIII racconta il compimento della conversione amorosa di Dante. Le consuetudini di vita, le passeggiate di Dante nella Firenze del tempo, s'inarcano subito in un significato pieno e risolutore del travaglio del poeta.

> Con ciò sia cosa che per la vista mia molte persone avessero compreso lo secreto del mio cuore, certe donne, le quali adunate s'erano dilettandosi l'una della compagnia de l'al-

tra, sapeano bene lo mio cuore, però che ciascuna di loro era stata a molte mie sconfitte; e io passando appresso di loro, sì come da la fortuna menato, fui chiamato da una di queste gentili donne. La donna che m'avea chiamato era donna di molto leggiadro parlare; sì che quand'io fui giunto dinanzi da loro, e vidi bene che la mia gentilissima donna non era con esse, rassicurandomi le salutai, e domandai che piacesse loro. Le donne erano molte, tra le quali n'avea certe che si rideano tra loro; altre v'erano che mi guardavano aspettando che io dovessi dire; altre v'erano che parlavano tra loro. De le quali una, volgendo li occhi suoi verso me e chiamandomi per nome, disse queste parole: "A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo". E poi che m'ebbe dette queste parole, non solamente ella, ma tutte l'altre cominciaro ad attendere in vista la mia risponsione. Allora dissi queste parole loro: "Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna, forse di cui voi non intendete, e in quello dimorava la beatitudine, ché era fine di tutti li miei desiderii. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio segnore Amore, la sua merzede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venir meno". Allora queste donne cominciaro a parlare tra loro; e sì come talora vedemo cadere l'acqua mischiata di bella neve, così mi parea udire le loro parole uscire mischiate di sospiri. E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna che m'avea prima parlato, queste parole: "Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine". Ed io, rispondendo lei, *dissi cotanto*: "In quelle parole che lodano la donna mia". Allora mi rispuose questa che mi parlava: "Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'hai dette in notificando la tua condizione, avrestù operate con altro intendimento". Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi partio da loro, e venia dicendo fra me medesimo: "Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio?". E però propuosi di prendere per matera de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta matera quanto a me, sì che non ardia di cominciare; e così dimorai alquanti dì con disiderio di dire e con paura di cominciare.

Coinvolto in una situazione per lui imprevedibile, Dante si trova a dar ragione alle amiche di Beatrice del proprio dolore. Ed è nel rispondere a una di esse che egli si accorge di aver pronunciato (ne è spia il "cotanto" che precede la risposta: "In quelle parole che lodano la donna mia") una sentenza di forte significato. Così, rimane per un momento sospeso, avvedendosi che il riferimento allo stile della "loda" implicava, di necessità, l'adozione di un valore "sacro" per la poesia, molto lontano da quella mera allusività metaforica alle Scritture, di cui pure Guinizzelli e Cavalcanti si fregiavano, e prossimo invece al linguaggio della parte conclusiva dei *Salmi*, ai laudari dugenteschi senza l'esclusione delle celebri *Laudes creaturarum* di San Francesco d'Assisi. Comprendiamo così l'afflato religioso del titolo assegnato al libello (nuovo perché segno di vita nuova: "Cantate Dominum canticum novum"), il fitto rincorrersi di reminiscenze bibliche e addirittura la presentazione, di magnanima superbia, del rapporto fra sé e Guido come analogo a quello tra Cristo e Giovanni (in *Vita Nuova* XXIII come poi nella *Commedia*).

5. Ben poco di simile troviamo nel "saggio" bolognese invocato nel capitolo XX. Nel corpo delle rime del Guinizzelli campeggiano, come ha di recente spiegato il Pasquini, due grandi temi, quello della "lode" e quello dell'"angoscia", che possiamo rispettivamente accogliere quali suggestivi antecedenti di temi danteschi e cavalcantiani. Un manipolo di sonetti (non più di quattro) e la grande canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* sono tutto quanto può dirsi "antefatto" dantesco. E, tralasciando in questa sede l'importanza che il primo Guido ebbe per Dante anche sul versante comico-realistico (con, per esempio, *Volvol te levi* e *Chi vedesse a Lucia*), e tralasciando pure l'indugio sulla produzione che in lui si può agevolmente ricondurre al repertorio siculo-toscano (così nelle canzonette in versi settenari: *Donna, l'amor mi sforza*, *Lo fin pregio avanzato* e *In quanto la natura*), è giusto rilevare la pregnanza dell'"area pre-cavalcantiana" di *Ch'eo cor avesse, ni potea laudare*, o ancor più di *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*, sonetto arcaico capace tuttavia

d'imprimersi, con la possanza di un'immagine dolente, nella memoria vivissima del secondo Guido. Così, se Guinizzelli scrive, chiudendo il componimento (vv. 12-14):

remagno como statua d'ottono,
ove vita né spirto non ricorre,
se non che la figura d'omo rende,

il Cavalcanti raccoglie lo spunto e ne foggia una delle immagini sue più belle ed emblematiche (*Tu m'hai sì piena di dolor la mente*, vv. 9-14):

I' vo come colui ch'è fuor di vita,
che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia
fatto di rame o di pietra o di legno,
che si conduca sol per maestria
e porti ne lo core una ferita
che sia, com'egli è morto, aperto segno.

Ancora concorde è il Guinizzelli che, nel citato *Ch'eo cor avesse*, terminava affermando "ch'i' porto morte scritta ne la faccia". Dunque, se il Guinizzelli alimentò del pari Dante e il suo "primo amico", è pur vero che all'altezza del capitolo XX della *Vita Nuova* il poeta invocato come "saggio" è ben lontano da quello apprezzato, e di gran lunga superato, dal Cavalcanti. Su Dante, oltre il finale di *Al cor gentil*, agì efficacissimo il sonetto, che riportiamo qui interamente, *Io vogl' del ver la mia donna laudare*, tanto esemplare nei significati quanto nell'evidenza dei concetti:

Io vogl' del ver la mia donna *laudare*
ed asembrargli la rosa e lo giglio:
più che stella diana splende e pare,
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.
Verde river'a lei rasembro e l'are,
tutti color di fior', giano [giallo] e vermiglio,
oro ed azzurro e ricche gioi per dare:
medesmo Amor per lei rafina meglio.
Passa per via adorna, e sì gentile
ch'abassa orgoglio a cui dona salute,
e fa 'l de nostra fé se non la crede;

e no lle pò apressare om che sia vile;
ancor ve dirò c'ha maggior vertute:
null'om pò mal pensare fin che la vede.

Giustamente, il Pasquini ha rilevato che si tratta dell'"antecedente più sicuro dell'incedere di Beatrice per le vie di Firenze" (si pensi al famosissimo *Tanto gentile e tanto onesta pare*) "che è al centro dei sonetti e delle prose della *Vita Nuova*". E nel confronto che si può istituire fra il capitolo XVIII del libello e il finale di *Al cor gentil* (vv. 51-60), notiamo facilmente la massima vicinanza che diviene, insieme, diversità e lontananza tra la "fonte" e il testo di Dante:

Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?»,
sïando l'alma mia a lui davanti.
«Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti:
ch'a Me conven le laude
e a la reina del regname degno,
per cui cessa onne fraude».
Dir li porò: «Tenne d'angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s'in lei posi amanza».

Dante allora, dinanzi al riconoscimento dell'importanza e delle implicazioni della "lauda" di Beatrice, rimase "con disiderio di dire e con paura di cominciare". Ma infine *disse* e, sullo spunto del "saggio" Guinizzelli (che a quella soglia preferì invece il silenzio), cominciò. (Proprio quello spunto allora, insieme con la necessità della "lauda", avvia di fatto lo stile "scritturale" del libello).

Che poi Dante sapesse perfettamente come il carattere "storico" del primo Guido fosse ben diverso da quello che troveremo nel XXVI canto del *Purgatorio*, e che non molto si discostasse, anzi, dai canoni diffusi della tradizione cortese, lo dimostra bene l'eco, che tutti ne ricordano: "Amor, ch'al *cor gentil* ratto s'apprende", nel canto celebre di Francesca, laddove appunto quella tradizione è condannata con giudizio fedele alle premesse religiose del poema, pur nell'atto di coglierne la grandezza ideale.

A questo punto, può forse non essere vano accertare che nella *Commedia*, fin dal verso d'esordio ("Nel mezzo del cammin di nostra vita"), le citazioni e le reminiscenze bibliche (in quel caso celeberrimo, di *Isaia* XXXVIII 10: "ego dixi in dimidio dierum meorum: vadam ad portas inferi") si presentano con una finalità nuova rispetto a quella del libello: là consacravano Beatrice, qui – apertamente – il suo poeta. Così, dalla *Vita Nuova* alla *Commedia*, la tensione dei significati inverte la mira allusiva del linguaggio: tanto è vero che Dante pronunzierà, come prima sua parola nella veste di attore del poema, il *Miserere* che è il salmo per eccellenza della conversione, il cinquantesimo; e che di lì a poco, echeggiando il "Beatus venter qui te portavit" del Vangelo di Luca (XI, 27), Virgilio esclamerà gioioso verso il pellegrino: "benedetta colei che 'n te s'incinse!" (*Inf.* VIII, 45). Ma si potrebbe agevolmente proseguire.

6. Sarebbe tuttavia falso intendere questa coerenza che dal libello s'invera nella *Commedia* come se, in effetto, essa si ponesse senza alcuna pausa o caduta, perfino drammatica (del che la stessa Beatrice non tarderà a rimproverare il suo fedele sulla cima del *Purgatorio*: nel XXXI canto, Dante cita il versetto 9 del *Miserere*: *Asperges me*, rinviando così allo smarrimento nella "selva oscura").

Comprendiamo quindi perché la seconda parte della *Vita Nuova* raffigura con nettezza, dopo la morte dell'amata, la progressiva decadenza del poeta e il suo avvilimento nel dolore. Così egli ripercorre nel *Convivio* (II ii, 1-2), nel quale è assunta la medesima forma dell'opera, che è di alternanza fra prosa e versi, esperita nel libello giovanile (diffusasi con ascendenze classiche, consacrata da Boezio, giunta sino alle *vidas* e *razos* della tradizione romanza) il finale della *Vita*:

> [...] dico che la stella di Venere due fiate rivolta era in quello suo cerchio che la fa parere serotina e matutina, secondo diversi tempi, appresso lo trapassamento di quella Beatrice beata che vive in cielo con li angeli e in terra con la mia anima, quando quella gentile donna, cui feci menzione ne la fine de la Vita Nuova, parve primamente, accompagnata d'Amore, a li occhi miei e prese luogo alcuno ne la mia mente. E sì come

è ragionato per me ne lo allegato libello, più da sua gentilezza che da mia elezione venne ch'io ad essere suo consentisse; ché *passionata* di tanta misericordia si dimostrava sopra la mia vedova vita, che li spiriti de li occhi miei a lei si fero massimamente amici. E così fatti, dentro me lei poi fero tale, che lo mio beneplacito fu contento a disposarsi a quella imagine.

La conclusione è semplice: la svolta della *Vita Nuova*, ("fervida e *passionata*") segnata quasi in epigrafe nel sonetto del capitolo XX, si compendia nel "tradimento" speculativo del "saggio" Guinizzelli, nell'averlo condotto laddove egli nemmeno avrebbe potuto immaginare. Lì stava, certo, un passo decisivo, ma solo il primo, verso il poema. E lunghissima restava per Dante la via da percorrere.

Testi di riferimento

D. Alighieri, *Vita Nuova*, in Id., *Opere minori*, t. I, p. I, a c. di D. De Robertis e G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1984.

Id., *Commedia*, a c. di E. Pasquini e A. E. Quaglio, Garzanti, Milano: *Inferno*, 1982; *Purgatorio*, 1982; *Paradiso*, 1986.

Id., *Convivio*, in Id., *Opere minori*, t. I, p. II, a c. di C. Vasoli, Ricciardi, Milano-Napoli 1988.

E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963.

I. Baldelli, *Lingua e stile nelle opere volgari di Dante*, nel vol. VI dell'*Enciclopedia dantesca*, Treccani, Roma 1973, pp. 55-112.

M. Barbi, *Razionalismo e misticismo in Dante*, in Id., *Problemi di critica dantesca*, II Serie, Sansoni, Firenze 1941, pp. 1-86.

Bibbia sacra iuxta vulgatam versionem, ed. R. Weber, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1969.

D. De Robertis, *Il libro della "Vita Nuova"*, Sansoni, Firenze 1970².

Fonti francesane (edito minor), Editrici Francescane, Padova, 1986.

F. Forti, *La "transumptio" nei dettatori bolognesi e in Dante*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1967, pp. 127-149.

C. Grayson, *Cinque saggi danteschi*, Patron, Bologna 1972.

G. Nencioni, *Dante e la retorica*, in *Dante e Bologna...*, cit., pp. 91-112.

E. Pasquini, *Dal 'plazer' stinovistico-cortese a quello umanistico-cristiano: storia di un verso-chiave sulla neve*, in "Italianistica", XXI (1992), pp. 459-483.

Id., *Il "Dolce Stil Novo"*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Salerno Editrice, Roma 1995, vol. I, *Dalle origini a Dante*, pp. 649-721.

Id., *La terzultima palinodia dantesca*, in "Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna", Classe di Scienze Morali, anno 78°, vol. LXXII (1983-1984), Tipografia Compositori, Bologna 1985, pp. 73-82.

B. Terracini, *Analisi stilistica*, Feltrinelli, Milano 1966.

Id., *Pagine e appunti di linguistica storica*, Le Monnier, Firenze 1957.

3. Francesco Petrarca: *Almo sol* (CLXXXVIII)

Lettura di Loredana Chines

Almo sol, quella fronde ch'io sola amo,
tu prima amasti: or sola al bel soggiorno
verdeggia e senza par, poi che l'adorno
suo male e nostro vide in prima Adamo.

Stiamo a mirarla: i' ti pur prego e chiamo,
o sole, e tu pur fuggi, e fai dintorno
ombrare i poggi e te ne porti il giorno,
e fuggendo mi toi quel ch'i' più bramo.

L'ombra che cade da quell'umil colle
ove favilla il mio soave foco
ove 'l gran lauro fu picciola verga

crescendo mentr'io parlo, agli occhi tolle
la dolce vista del beato loco
ove 'l mio cor con la sua Donna alberga.

Questo sonetto occupa una posizione centrale nel *corpus* del *Canzoniere*: il mito personale del poeta e dell'uomo infiammato dall'amore per Laura si trasfigura nel mito collettivo, consacrato dalla tradizione letteraria (Ovidio in primo luogo), di Apollo (sole) quale insuperabile depositario dell'arte poetica e folle innamorato della reticente ninfa Dafne da lui trasformata in alloro. Il lauro (la pianta dell'alloro, ma anche la fanciulla Dafne), allude inoltre, secondo un calibrato e sapiente gioco di rimandi speculari fonici e semantici, a Laura oggetto della divampante passione amorosa del poeta, ma a un tempo anche alloro poetico, ovvero fonte d'ispirazione del Petrarca. Ma il sole-Apollo, secondo una voluta valenza polisemica che si sedimenta sulla lettera del testo, è anche il simbolo della fugace temporalità terrena, oppressa e incalzata dal progressivo avanzare delle tenebre che vanificano aspirazioni e passioni umane, svelandone la desolante vacuità al cospetto dell'e-

terno. Mito individuale e mito letterario, luce e ombra, vita e morte si avvicendano in una sapiente e allusiva orchestrazione di giochi fonici, metrici, retorici, in cui spesso le accurate scelte stilistiche sono il punto d'arrivo di una lunga e meditata elaborazione testuale. Di questo complesso e affascinante percorso creativo sono preziosi testimoni i due celeberrimi codici del *Canzoniere* petrarchesco, i codici *Vaticani Latini 3196* e *3195*. Il *Vaticano Latino 3196* riporta due redazioni di *Almo sol* (la prima appare sul manoscritto depennata con linee oblique), di cui la seconda coincide con la redazione definitiva consegnata al *Vaticano Latino 3195*. Un'annotazione in margine al *Vat. Lat. 3196* ("transcriptum per Johannem") avvisa che la seconda redazione del sonetto presente in quel manoscritto fu trascritta dal copista del Petrarca, Giovanni Malpaghini.

La struttura metrica del sonetto è quella più canonicamente petrarchesca, con rima incrociata per le quartine (ABBA) e a rima iterata (CDE) per le terzine.

Verso 1: "Almo sol", ossia divino sole. "Almo" è epiteto classico la cui etimologia è legata al verbo latino *alo*: alimento, nutro, faccio crescere. Il vocativo in *incipit* è accentuato dalla pausa sintattica della virgola, mentre una pausa tonale è segnata dal passaggio dal bisillabo "almo" al monosillabo "sol", posto in evidenza dall'accento di terza dell'endecasillabo *a maiore*. "Almo sol... sola amo" è chiasmo paronomastico e speculare che isola con evidenza icastica la centralità dell'oggetto esclusivo ("quella fronde", ovvero l'alloro-Laura) del sentimento amoroso. I gruppi sillabici della coppia "Almo sol... sola amo" ritornano inoltre, in un diverso gioco combinatorio, nel v. 2 ("amasti: or sola"). Grande efficacia ha anche il monosillabo "ch'io", in accento di ottava, che, ottenuto per apocope del pronome relativo e sinizesi del pronome personale, lega strettamente il soggetto amante all'oggetto amato. La sinalefe tra "sola" e "amo" per un verso consolida il legame tra l'azione verbale ("amo") e l'esclusività dell'oggetto a cui tale azione è indirizzata, la cui continuità è espressa, a livello di significante, dal dilatarsi del rimando fonico delle vocali *o a*.

Al v. 2 il pronome personale "tu", in *incipit* di verso si oppone all'"io" del verso precedente, ma stabilisce, a un tempo una identificazione tra il poeta e il dio accomunati dall'esperienza amorosa; "prima amasti": sinalefe che perpetua e precisa il gioco fonico dell'allitterazione sillabica interna ("pri*ma ama*sti"). La pausa sintattica espressa dal punto e virgola ("tu prima amasti;") coincide con la pausa metrica che pone l'accento principale di quarta dell'endecasillabo *a minore* sull'azione verbale ("amasti"): in tal modo si precisa con grande efficacia l'antitesi temporale tra passato ("prima") e presente ("or"). Il "sola" del v. 2, qui espresso in funzione di soggetto, richiama quello del verso precedente (in funzione di oggetto) a ribadire l'eccezionalità della condizione esistenziale del lauro (Laura-poesia) che sopravvive, unica fra le piante, al gelo di un inverno che è immagine metaforica del *rigor mortis*, condanna eterna a cui non può sottrarsi la stirpe umana macchiata della colpa del peccato originale.

Ai vv. 2-3, "al bel soggiorno / verdeggia" è sintagma consolidato a livello fonosimbolico dalla geminazione della consonante (gg), in un efficace *enjambement* che presenta al lettore con cromatica immediatezza visiva la vitalità imperitura della "fronde"; "senza par": senza pari, senza eguali. Ma sul monosillabo "par" si concentra l'accento principale di sesta dell'endecasillabo *a maiore*, facendo in tal modo coincidere pausa sintattica e cesura metrica; "poi che... Adamo": dal momento in cui il primo uomo vide per la prima volta il seducente pomo che avrebbe portato alla condanna sua e di tutti gli uomini (si confronti inoltre il ritorno di questa immagine nel sonetto *Padre del ciel, dopo perduti giorni* (LXII, vv. 3-4): "con quel fero desio ch'al cor s'accese, / mirando gli atti per mio mal sì adorni"); vv. 3-4: "adorno / suo male...": *enjambement*. Si noti come la struttura di questi ultimi due versi della prima quartina si avvalga dell'artificio retorico dell'iperbato e presenti l'inversione dell'usuale ordine logico, collocando prima l'oggetto ("male") poi l'azione ("vide") e da ultimo il soggetto ("Adamo"). Il verbo di percezione ("vide") è inoltre volutamente ambiguo e polisemico, perché allude alla fallacia dell'esperienza sensibile: in realtà Adamo fu

ingannato, attraverso la vista, dall'albero "adorno" e lusinghiero del male. Ma, nonostante ciò, Petrarca ritorna di lì a poco nuovamente, con umanissima ostinazione, sulla irresistibile seduzione dell'atto percettivo della vista, espresso in forma contemplativa nel sintagma, confortato da una lunga tradizione stilnovistica, che apre la seconda quartina ("Stiamo a mirarla"). La clausola del v. 4 ricorre a una sinalefe ("prim*a* *A*damo") che è del tutto simmetrica a quella del primo emistichio del v. 2 ("prim*a* *a*masti"): tale corrispondenza stabilisce in tal modo una perfetta equazione tra il rovinoso effetto della passione di Apollo per Dafne (la trasformazione della ninfa in alloro) e la fatale attrazione di Adamo per il frutto proibito, da cui scaturì il peccato originale. Al v. 5, il costrutto sintattico "stiamo a mirarla", che ribadisce un'ultima volta nell'uso del plurale la comune esperienza amorosa del poeta e del dio, è quasi sospeso in un'aura di acronica durata che si dilata nel tempo e nello spazio e apre questa seconda quartina all'insegna della staticità contemplativa, coadiuvata dall'insediamento sulla forma nominale dell'infinito ("mirarla") dell'accento principale di quarta dell'endecasillabo *a minore*; si noti anche il ricorso alla sinalefe ("stiam*o* *a* mirarla") che contribuisce a conferire unità e durata all'azione dell'indugiare immoto dello sguardo. Già il secondo emistichio del v. 5 segna l'improvvisa scissione tra il poeta e il dio, non più uniti e solidali nella comune esperienza amorosa, dunque non piu "noi", ma un "io" e un "tu" lontani, distinti, rinchiusi il primo (l'"io" del poeta) nell'anelito solitario e struggente verso la fugacità del desiderio terreno, e il secondo (il "tu" del dio) nella perenne e imperturbabile funzione di implacabile dispensatore del tempo. Il "pur" del v. 6 collocato tra il pronome personale e la voce verbale a cui è accomunato dal timbro vocalico oscuro ("t*u* p*ur* f*u*ggi") è qui inteso nell'accezione di "continuamente", e posto in relazione con quello del verso precedente ("pur prego") per esprimere la concomitanza cronologica di due azioni che hanno pari durata e intensità: l'insistita quanto vana preghiera del poeta e l'inesorabile avvicinarsi dell'oscurità e dell'ombra. "Fuggi" è poi ripreso, in forma di gerundio, al v. 8 ("fuggendo"), mentre sul piano fono-

simbolico le doppie palatali (gg) legano l'azione verbale ("fuggi" / "fuggendo") all'oggetto-scenario su cui tale azione si esercita (i "poggi", amata sede della casa di Laura). Ai vv. 6-7, l'uso dell'*enjambement* ("fai... / ombrare") consente all'infinito, in forte evidenza incipitaria, di esprimere visivamente il dilatarsi dell'ombra sul paesaggio. "Ombrare" è in polare opposizione iconica e semantica con "giorno" in clausola di verso ed è ripreso e perfezionato nel corrispettivo sostantivale "ombra" del v. 9, vera e propria *figura mortis,* inequivocabile simbolo della *fuga temporis* che vanifica ogni cosa terrena. Al v. 7 i termini "poggi" e "porti", convergenti sul piano fonico del significante (sono tra loro isosillabici, allitteranti e assonanti), sono lontani e divergenti per nucleo semantico e per l'effetto che producono nell'animo del poeta: i "poggi" sono i luoghi statici, immutabili e consolatori della memoria e della passione amorosa (qui trovano infatti salda sede le radici del lauro); "porti", invece, è il verbo dell'azione rovinosa e rapace delle tenebre e dell'oblio, e anche primo termine di una *climax* ascendente semanticamente perfezionata con la puntualità dell'*acme* nel monosillabico "toi" (utilizzato nel più pregnante e forte senso latino e ripreso nel "tolle" del v. 12) che ospita l'accento principale di sesta in chiusura di emistichio dell'endecasillabo *a maiore.*

Il legame tra le quartine e le terzine è siglato dal suggestivo richiamo anagrammatico tra "bramo" e "ombra", mentre al v. 8 "umile" riferito al colle in cui dimora Laura-alloro ha sì il significato letterale di "basso", "poco elevato", ma non è fuori luogo pensare anche a una valenza polisemica del termine, che potrebbe connotarsi in senso morale: "umile", basso è il colle come gli istinti e le passioni (gloria e amore) che relegano il poeta all'errore terreno. L'anafora "ove /...ove" ai vv. 10-11 (e poi al v. 14) si configura sì come "freccia indicatrice" (Segre) verso i luoghi di Laura, ma esprime anche con efficacia l'ostinato e profondo radicamento delle due grandi colpe di cui Petrarca è accusato anche da Agostino nel *Secretum*: l'amore per Laura ("soave foco") e per la gloria ("gran lauro"). Si noti inoltre, al v. 10, la collocazione dell'aggettivo possessivo "mio", messo in forte rilievo dall'accento principale di se-

sta in chiusa di emistichio, a evidenziare l'eccezionalità irripetibile ed esemplare della propria esperienza amorosa e poetica. "Soave foco" è poi topica coppia ossimorica. Ad assumere la posizione di maggiore rilievo e centralità nel verso successivo è invece il termine "lauro", punto focale dell'esecuzione ritmica dell'endecasillabo *a minore*, che lì fa convergere l'accento principale di quarta. Al v. 12 il sintagma "crescendo mentr'io parlo" ben esprime l'azione in divenire tramite l'uso di un modo indefinito come il gerundio, posto accortamente in *incipit* di verso, e della subordinata temporale della concomitanza cronologica *in fieri* ("mentr'io parlo"). "Crescendo" è inoltre in polare antitesi semantica con il "tolle" che chiude il verso: le due azioni temporali isolano al centro la voce del poeta (posta in forte rilievo dal pronome personale "io" su cui cade l'accento pricipale di sesta dell'endecasillabo *a maiore*), stretta tra il progressivo avanzare delle tenebre e l'inesorabile assottigliarsi della luce. L'*enjambement* ai vv. 11-12 ("tolle / la dolce vista") rende con efficace forza iconica e rappresentativa il repentino e doloroso sottrarsi agli occhi del poeta del dolce luogo che gode della presenza di Laura, definito per questo "beato", secondo un tradizionale stilema della poesia stilnovista. Il verso finale del sonetto si apre con l'avverbio "ove" che, in anafora verticale con i vv. 10-11, ribadisce l'ostinato e irriducibile attaccamento del poeta ai luoghi sensibili e terreni della passione amorosa, ed esplicita gli instancabili protagonisti dell'eterna vicenda amorosa: il cuore del poeta ("cor") e colei che ne è sovrana ("Donna") su cui, non a caso, cadono rispettivamente gli accenti di quarta e di ottava dell'endecasillabo *a minore*.

Nelle due terzine, la frequente allitterazione della consonante liquida *l*, presente anche nei primi due versi del sonetto, sembra alludere all'iniziale di Laura, mentre al v. 10, l'iterazione fonica riguarda la labiodentale *v* ("o*v*e fa*v*illa il mio soa*v*e foco"), la cui finalità mimetica è quella di riprodurre l'intensità luminosa del fuoco. Caratteristica di questa seconda sezione del sonetto è inoltre la ripresa delle strutture sintattiche aggettivo-sostantivo, simmetriche sul piano verticale (vv. 9-10: "umil colle" / "soave foco") o

alternate su quello orizzontale (v. 11: "gran lauro... piccio-la verga"; v. 13: "dolce vista... beato loco").

L'analisi fin qui condotta riguarda sostanzialmente il piano formale e strutturale del sonetto (pur mostrando di continuo profondi legami con i contenuti testuali), e si muove pertanto nell'ambito della "sincronia", in cui è possibile esaminare il componimento nella sua fisionomia ultima, come elemento autonomo e conchiuso, indipendentemente da considerazioni di ordine filologico, storico ed esegetico. L'analisi sincronica offre dunque il necessario e imprescindibile percorso di lettura "orizzontale" del testo, che va tuttavia completato e integrato con un approccio "diacronico" o "verticale", attento non più al "risultato" ma all'"elaborazione" del testo (e dunque "filologico") e all'approfondimento esegetico e intertestuale. Nel caso del *Canzoniere* petrarchesco e, nello specifico del sonetto *Almo Sol*, l'esistenza dei due importanti codici vaticani consente di seguire la vicenda delle fasi redazionali del componimento e di esaminare, attraverso lo studio delle "varianti", in quale direzione si orientino le scelte stilistiche del poeta, attraverso un lungo, travagliato e instancabile *labor limæ*.

Come si è ricordato in principio, nel codice *Vaticano Latino 3196* sono conservate due redazioni di *Almo sol* di cui la seconda corrisponde esattamente a quella in seguito trascritta nel *Vaticano Latino 3195*. È dunque chiaro che nella seconda redazione del *Vat. Lat. 3196* risiedono le varianti più significative, che si distanziano dalla stesura precedente del sonetto, presente nello stesso manoscritto, al punto da far pensare ad altri passaggi redazionali purtroppo non documentati. Tuttavia, dall'analisi comparativa delle due stesure del *3196* è possibile cogliere le linee su cui si muove il lavoro di elaborazione e di emendazione del Petrarca, che coinvolge tanto l'ambito del contenuto e dell'impostazione, quanto quello della forma e del tono, finalizzato per un verso ad arricchire di immagini simboliche il contenuto del sonetto, per un altro a conferire nitore, chiarezza e misura sul piano stilistico-formale. Denominando con *A* la prima redazione e con *B* la seconda si prendano in esame i tratti salienti di tale processo elaborativo.

Al v. 1, la redazione *A* riportava "Almo sol *quella luce* ch'io sola amo", sostituito poi nella stesura *B* con "Almo sol *quella fronde* ch'io sola amo". Il poeta abbandona il sostantivo "luce", che allude all'amata come emanazione di Apollo-sole, ma è certo più generico e trito, per il più prezioso ed erudito "fronde", con cui il mito dafneo si pone da subito come centro tematico e simbolico dell'intero sonetto. La variante "quella fronde" si configura dunque come principale artefice di un'immagine poetica ed emblematica centrale che condiziona per così dire l'intera revisione tonale e stilistica del sonetto; non a caso le varianti di *B* mostrano una tensione elaborativa volta a eliminare il tenore discorsivo, i toni prosastici, all'insegna di una precisione lessicale, stilistica e ritmica che si giovi delle potenzialità assolute della parola. Al v. 3, per esempio, riportato dalla redazione *B* come "*Verdeggia e* senza par poi che l'addorno", la stesura precedente aveva invece "*Vivesi or* senza par poi che l'addorno": è evidente come il più preciso ed emblematico "fronde" debba aver condotto a una nuova immagine poetica che ribadisce e precisa la vitalità eterna del mito universale (Dafne) e personale (Laura-alloro). Allo stesso modo, al v. 5, l'originario "vederla" (verbo della percezione accidentale e occasionale) viene sostituito in B dalla forma "mirarla" che indugia sul carattere contemplativo e immaginativo dell'azione. All'accentuazione dell'elemento lirico e della sospensione immaginativa mira anche, ai vv. 5-6, la scelta della struttura paratattica ("I' ti pur prego e chiamo, / o sole, e tu pur fuggi…"), più atta a esprimere l'immediatezza dei moti emotivi, che prende il sopravvento sulla lezione di *A*, in cui si ricorreva invece all'andamento ipotattico ("Al suo amor ti richiamo / che già seguisti or fuggi..."). Nella stessa direzione di ricerca di purezza lirica e di abbandono dei toni prosastici e discorsivi va anche la significativa variante che coinvolge il v. 12. La redazione *A* riportava: "Crescendo a poco a poco agli occhi tolle". A margine di questo verso il Petrarca, non soddisfatto della banalità espressiva della locuzione "a poco a poco", trascrive la variante: "*Cresce mentre ch'io parlo e* agli occhi tolle"; neppure questa soluzione, tuttavia, dovette convincere il Petrarca, che, restío a rinunciare

all'efficacia espressiva del gerundio, opta per il definitivo "Crescendo mentr'io parlo agli occhi tolle", in cui, con splendida ed essenziale semplicità viene resa la simultaneità tra azione e parola, tra tempo interiore e tempo esterno. L'analisi complessiva e attenta di tutte le varianti tra le due redazioni del sonetto, dalle più significative alle meno rilevanti, testimonia dunque parimenti un lungo lavoro di elaborazione concettuale e di tensione stilistica.

Se, come si è visto, imprescindibile appare l'approccio filologico al sonetto petrarchesco, come del resto a qualunque tipo di realtà testuale, non meno importante, sempre sull'asse dell'indagine diacronica, è l'approfondimento esegetico, la ricerca della temperie storico-culturale in cui poterono maturare motivi e temi divenuti portanti nell'immaginario poetico di un autore. Si è rilevato in precedenza come, nel sonetto in questione, il lungo processo elaborativo andasse verso una focalizzazzione sempre più nitida e precisa dell'immagine della "fronde"-alloro, che si configura come mito centrale non solo del singolo componimento, ma di tutta la poetica petrarchesca. Non è certo nuova ai tempi del Petrarca la conoscenza del mito metamorfico, la cui fortuna era già ampiamente attestata nella letteratura medievale, che tuttavia attingeva al patrimonio iconografico delle *Metamorfosi* ovidiane, delle *Mitologie* di Fulgenzio e dei mitografi mediolatini, nella ben nota prospettiva acronica e "moralizzante" come inesauribili serbatoi di immagini poetiche. Del resto il Petrarca stesso, durante gli anni giovanili del suo soggiorno bolognese, dovette avere notizia delle lezioni tenute sulle *Metamorfosi* di Ovidio nello Studio felsineo dal celebre maestro Giovanni del Virgilio, che, con la consueta lente allegorica e atemporale, decodificava sotto la lettera del mito dafneo una criptica allusione al prezioso bene della verginità; ciò che invece rende fortemente moderno e innovativo il rapporto del poeta con una tradizione mitografica e letteraria già ben nota e diffusa, è per un verso l'atteggiamento moderno e di inedita sensibilità storica e critica con cui il Petrarca valorizza la "favola" nel suo autonomo valore estetico e letterario; per un altro, come ben si nota anche nel sonetto in questione, l'audacia di utilizzare il mito classico in

chiave personale, come solo alcuni autori di età pagana avevano osato fare (si pensi, tra gli altri, al Catullo dei *Carmina docta*). La proiezione del particolare nell'universale, del contingente nell'atemporale, della condizione esistenziale del singolo nella sospensione cronica del mito sarà da Petrarca in poi, attraverso la grande esperienza dell'umanesimo, conquista della modernità (si pensi solo a Foscolo o a Leopardi). È evidente del resto, e il cromatismo chiaroscurale del sonetto *Almo sol* ben lo mostra, come l'esigenza del mito personale affiori in una nuova sensibilità come quella petrarchesca, ossessionata dalla consapevolezza della *fuga temporis*, dalla coscienza lucida e inquieta del finito e dunque, in ultima istanza, dal desiderio indomabile dell'esemplarità assoluta della propria vicenda biografica. Nei tratti di un mito eterno e immortale il poeta trasfonde l'ansia di completezza e l'aspirazione al tutto, le irrequietezze mondane e le tensioni all'assoluto della sua anima travagliata. Nell'eterna bellezza delle favole antiche i poeti hanno dunque trasposto in maniera esemplare e paradigmatica ciò che il singolo uomo vive nel breve arco dell'esistenza terrena, e non sarebbe certo difficile cercare i segni di tale rapporto intimo ed esclusivo del Petrarca con gli amati *auctores* nelle varie forme e nei diversi aspetti della sua riflessione poetica.

Si aggiunga, in conclusione di questo viaggio attraverso il sonetto petrarchesco, un'ultima imprescindibile considerazione che va nella direzione dell'intertestualità, collocandosi pertanto sulla coordinata dell'approccio verticale e diacronico al testo.

Torniamo per un momento ai vv. 9-11 del sonetto:

> L'ombra che cade da quell'umil colle
> ove favilla il mio soave foco
> ove 'l gran lauro fu picciola verga

Come si è visto, la terzina si apre all'insegna del contrasto luce-ombra, illusione-realtà, vita-morte. Ma osserviamo più da vicino alcuni termini. "Favilla", riferito al sintagma ossimorico "soave foco", è qui sostantivo predicativo. Ma si noti come l'ellissi del verbo "essere" conferisca

al termine una suggestiva ambiguità polisemica, che evoca anche l'idea di un'azione verbale in cui "favilla" potrebbe equivalere a "scintilla", "risplende", in tal caso alludendo all'ardore sempre vivo e presente della passione per Laura. L'interpretazione sostantivale di "favilla" colloca tuttavia il termine nell'ordine di un raffinato gioco di simmetrie in cui la doppia sineddoche "favilla" e "verga" (posta a suggello dell'inane inezia delle passioni umane comparate all'eterno) è incastonata in un prezioso chiasmo: "favilla" : "soave foco" = "gran lauro" : "picciola verga"; per non parlare delle simmetrie verticali che collegano le coppie "favilla"-"gran lauro" e "soave foco"-"picciola verga", in un dinamico circolo semantico plurisignificante, in cui una sorta di perenne proprietà transitiva attraversa tutti i termini in questione rendendone comuni qualità, rapporti e cause. Ma non sfugga, nel fascino accattivante di tali giochi speculari, l'utilizzo di due termini come "favilla" e "verga" che, ben lungi dall'essere casuale, ammicca piuttosto a ben precise reminiscenze letterarie, e neppure il luogo letterario in cui è avvenuta la selezione lessicale del poeta sono del resto equivocabili. È infatti difficile sottrarsi, vista anche l'identità del contesto, alla suggestione della memoria dantesca proprio di quella invocazione ad Apollo che è in *Paradiso* I, 28 ss.:

> Sí rade volte, padre, se ne coglie
> per triunfare cesare o poeta
> colpa e vergogna de l'umane voglie,
> che parturir letizia in su la lieta
> delfica deità dovría la fronda
> peneia, quando alcun di sé asseta.
> Poca favilla gran fiamma seconda.

Se dunque il "verga" è variazione sinonimica della "fronda" (già del resto utilizzato nella forma "fronde" dal Petrarca al v. 1 come termine guida dell'intero sonetto), "favilla" è termine volontariamente ripreso, anche se riferito dal poeta alla vanità della passione amorosa. Ma se è vero che esiste una rispondenza intima, un movimento in senso circolare, che rompe i confini dei singoli termini, dilatando le aree semantiche e rendendo mutui e comuni

sensi e significati tra tutti i termini, la "favilla" petrarchesca non stenterà a ricongiungersi con il "gran lauro", e forse a svelare così, nella malcelata reminiscenza dantesca, un segreto e criptico compiacimento del proprio ruolo di poeta a dispetto della voluta apparente modestia.

Molti altri potrebbero essere spunti e percorsi da sviluppare e seguire nell'analisi di questo sonetto, si pensi, per esempio, al richiamo intratestuale alle altre opere petrarchesche o all'aspetto della ricezione del testo, della sua lettura, della sua circolazione, dei vari approcci interpretativi e dei diversi commenti che nel tempo su di esso si sono depositati, producendo altri giochi di significati, altre molteplicità di senso. Ogni testo, infatti, è un organismo complesso, dinamico, in movimento, alla cui analisi occorre accostarsi con un ampio ventaglio di ottiche e di strumenti, che contempli l'attenzione ai caratteri del significante, della forma, della struttura e dello stile, ma non dimentichi mai l'importanza del paziente lavoro filologico, dei dati materiali del testo nel suo divenire, la tradizione letteraria, i tempi, gli ambienti e le modalità di ricezione, il peso insomma della cultura e della storia.

Testi di riferimento

R. Amaturo, *Petrarca*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, vol. II, t. I, Laterza, Bari 1971, pp. 71-405.

R. Antonelli, *"Rerum vulgarium fragmenta" di Francesco Petrarca*, in *Letteratura italiana Einaudi, Le Opere,* vol. I, *Dalle origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992 pp. 379-471.

G. Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Storia e Letteratura, Roma 1947.

U. Bosco, *Francesco Petrarca*, Laterza, Bari 1968.

F. Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Petrarca*, Olschki, Firenze 1971.

Concordanze del "Canzoniere" di Francesco Petrarca, Accademia della Crusca, Firenze 1971.

G. Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970.

U. Dotti, *Petrarca e il mito dafneo*, "Convivium", XXXVII (1969), pp. 9-23.
M. Feo, voce *Petrarca*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, Treccani, Roma 1973, pp. 450-458.
F. Forti, *I "Rerum vulgarium fragmenta" di Francesco Petrarca*, Corso di Letteratura italiana tenuto dal prof. Fiorenzo Forti nell'anno accademico 1972-73.
G. Frasso, *Studi su i "Rerum vulgarium fragmenta" e i "Triumphi"*, *I. Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli*, Antenore, Padova 1983.
G. Orelli, *Dantismi del "Canzoniere"*, in *Accertamenti verbali*, Bompiani, Milano 1978.
Id., *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Einaudi, Torino 1990.
F. Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e introd. di G. Contini, con annotazioni di D. Ponchiroli, Einaudi, Torino 1964.
Id., *Canzoniere*, testo critico di G. Contini, con annotazioni di D. Ponchiroli, con introd. di R. Antonelli, Einaudi tascabili, Torino 1992.
A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1967.
M. Picchio Simonelli, *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Licosa, Firenze 1978.
E. Quaglio, *Francesco Petrarca*, Garzanti, Milano 1967.
A. Romanò, *Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Bardi, Roma 1955.
M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel "Canzoniere" di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1992.
Id., *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, il Mulino, Bologna 1990.
N. Sapegno, *Francesco Petrarca*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, II., *Il Trecento*, Garzanti, Milano 1987 (nuova ediz.), pp. 191-322.
P. Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Olschki, Firenze 1979.
M. Vitale, *Le correzioni linguistiche del Petrarca nel "Canzoniere"*, "Studi Linguistici Italiani", XIV (1988), pp. 3-37.
E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca e la formazione del "Canzoniere"*, Feltrinelli, Milano 1990³.

4. Giovanni Boccaccio: *Decameron* (novella VI, 9)

Lettura di Marco Veglia

Guido Cavalcanti dice con un motto onestamente villania a certi cavalier fiorentini li quali soprapreso l'aveano.

Sentendo la reina che Emilia della sua novella s'era diliberata e che a altro non restava dir che a lei, se non a colui che per privilegio aveva il dir da sezzo, così a dir cominciò:

– Quantunque, leggiadre donne, oggi mi sieno da voi state tolte da due in sù delle novelle delle quali io m'avea pensato di doverne una dire, nondimeno me ne pure è una rimasa da raccontare, nella conclusion della quale si contiene un sì fatto motto, che forse non ci se n'è alcuno di tanto sentimento contato.

Dovete adunque sapere che ne' tempi passati furono nella nostra città assai belle e laudevoli usanze, delle quali oggi niuna ve n'è rimasa, mercé della avarizia che in quella con le ricchezze è cresciuta, la quale tutte l'ha discacciate. Tralle quali n'era una cotale, che in diversi luoghi per Firenze si ragunavano insieme i gentili uomini delle contrade e facevano lor brigate di certo numero, guardando di mettervi tali che comportare potessono acconciamente le spese, e oggi l'uno, doman l'altro, e così per ordine tutti mettevan tavola, ciascuno il suo dì, a tutta la brigata; e in quella spesse volte onoravano e gentili uomini forestieri, quando ve ne capitavano, e ancora de' cittadini: e similmente si vestivano insieme almeno una volta l'anno, e insieme i dì più notabili cavalcavano per la città e talora armeggiavano, e massimamente per le feste principali o quando alcuna lieta novella di vittoria o d'altro fosse venuta nella città.

Tralle quali brigate n'era una di messer Betto Brunelleschi, nella quale messer Betto e' compagni s'erano molto ingegnato di tirare Guido di messer Cavalcante de' Cavalcanti, e non senza cagione: per ciò che, oltre a quello che egli fu un de' miglior loici che avesse il mondo e ottimo filosofo naturale (delle quali cose poco la brigata curava), si fu egli leggiadrissimo e costumato e parlante uom molto e ogni cosa che far volle e a gentile uom pertenente seppe meglio che altro uom fare; e con questo era ricchissimo, e a chiedere a lingua

sapeva onorare cui nell'animo gli capeva che il valesse. Ma a messer Betto non era mai potuto venir fatto d'averlo, e credeva egli co' suoi compagni che ciò avvenisse per ciò che Guido alcuna volta speculando molto abstratto dagli uomini divenia; e per ciò che egli alquanto tenea della oppinione degli epicuri, si diceva tralla gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse che Iddio non fosse.

Ora avvenne un giorno che, essendo Guido partito d'Orto San Michele e venutosene per lo Corso degli Adimari infino a San Giovanni, il quale spesse volte era suo cammino, essendo arche grandi di marmo, che oggi sono in Santa Reparata, e molte altre dintorno a San Giovanni, e egli essendo tralle colonne del porfido che vi sono e quelle arche e la porta di San Giovanni, che serrata era, messer Betto con sua brigata a caval venendo su per la piazza di Santa Reparata, vedendo Guido là tra quelle sepolture, dissero: «Andiamo a dargli briga»; e spronati i cavalli, a guisa d'uno assalto sollazzevole gli furono, quasi prima che egli se ne avvedesse, sopra e cominciarongli a dire: «Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai trovato che Idio non sia, che avrai fatto?»

A' quali Guido, da lor veggendosi chiuso, prestamente disse: «Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace»; e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, si come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte, e sviluppatosi da loro se n'andò. Costoro rimaser tutti guatando l'un l'altro, e cominciarono a dire che egli era uno smemorato e che quello che egli aveva risposto non veniva a dir nulla, con ciò fosse cosa che quivi dove erano non avevano essi a fare più che tutti gli altri cittadini, né Guido meno che alcun di loro.

Alli quali messer Betto rivolto, disse: «Gli smemorati siete voi, se voi non l'avete inteso: egli ci ha onestamente e in poche parole detto la maggior villania del mondo, per ciò che, se voi riguarderete bene, queste arche sono le case de' morti, per ciò che in esse si pongono e dimorano i morti; le quali egli dice che son nostra casa, a dimostrarci che noi e gli altri uomini idioti e non letterati siamo, a comparazion di lui e degli altri uomini scienziati, peggio che uomini morti, e per ciò, qui essendo, noi siamo a casa nostra».

Allora ciascuno intese quello che Guido aveva voluto dire e vergognossi, né mai più gli diedero briga, e tennero per innanzi messer Betto sottile e intendente cavaliere.

1. Fra le "geniali forzature" di Italo Calvino, pronunciate con bello stile nella prima delle sue postume *Lezioni americane* (così il Pasquini), vi è certo quella di aver suggerito per il Cavalcanti un'immagine suggestiva (presa dal Boccaccio di questa novella), che subito si è imposta ai lettori, ma sotto una luce nuova e diversa rispetto a quella che le era consueta. Si tratta dell'icona della "leggerezza", intesa quale dominio morale del mondo e della sorte che nella Classicità, non meno che nel Medioevo, poté presto godere di larga fortuna. Ebbene, il merito di Calvino fu quello di aver mostrato che la "leggerezza" di numerosi testi e personaggi letterari, come del Cavalcanti del *Decameron*, potrebbe non essere semplice agilità (ma Benvenuto da Imola era assai chiaro: "Et continuo evolavit a facie eorum, quia erat *agillimus* ut capreolus"); suo errore fu quello, invece, di estendere quel riconoscimento alla figura storica e alla poesia di Guido, segnata con accenti accorati dalla più dolorosa "pesanza". Fin d'ora, l'idea che può avanzarsi è che il significato di semplice "prestezza" che il vocabolo "leggerissimo" prende nel contesto della novella, per via di metafora si accentui, in relazione con altri luoghi del *Decameron*, a tal punto da illuminare e quasi in sé riassumere il significato dell'opera intera: nella quale, in effetti, Cavalcanti si troverà insignito d'una qualità contraria a quella tipica nei suoi spiriti "*gravati* d'angosciosa debolezza".

La stima che il Boccaccio dové nutrire per Guido si accentrava, nel *Decameron*, piuttosto che sugli aspetti "dolenti" e "sbigottiti" del primo amico di Dante, sulla scienza di quel poeta, da tutti riconosciuto come eccellente "filosofo naturale". Guido poi, ricordato già nelle chiose al *Teseida* (VII 50, 1) in compagnia del suo antico commentatore, il celebre medico Dino del Garbo, spiccava davanti al Boccaccio per l'auorità che godeva come pensatore laico, che teneva alquanto della scuola di Epicuro (all'insegnamento di "pator Epy" si riferirà il Boccaccio, come a propria filosofia nella quindicesima egloga del *Buccolicum carmen*, la *Phylostropos*). E giusto a un "Dinus florentinus", che è forse il medico sunnominato, il Petrarca dei *Rerum memorandarum* (II 60) riferirà un vivace aneddo-

to, simile a quello della VI 9. Ancora questa, in un altro anello della sua immediata fortuna, finirà nel *Comentum* di Benvenuto da Imola alla *Commedia* dantesca: non però nell'esposizione del X canto dell'*Inferno* bensì dell'XI del *Purgatorio*, dove Guido è chiamato in causa da Dante nel biasimo di un'arte troppo legata ai beni e alle bellezze del mondo. Bellezze e beni che, appunto, il Boccaccio dipinge come sfondo del suo racconto:

> Dovete adunque sapere che ne' tempi passati furono nella nostra città assai belle e laudevoli usanze, delle quali oggi niuna ve n'è rimasa, mercé della avarizia che in quella con le ricchezze è cresciuta, la quale tutte l'ha discacciate. Tralle quali n'era una cotale, che in diversi luoghi per Firenze si ragunavano insieme i gentili uomini delle contrade e facevano lor brigate di certo numero, guardando di mettervi tali che comportare potessono acconciamente le spese, e oggi l'uno, doman l'altro, e così per ordine tutti mettevan tavola, ciascuno il suo dì, a tutta la brigata; e in quella spesse volte onoravano e gentili uomini forestieri, quando ve ne capitavano, e ancora de' cittadini: e similmente si vestivano insieme almeno una volta l'anno, e insieme i dì più notabili cavalcavano per la città e talora armeggiavano, e massimamente per le feste principali o quando alcuna lieta novella di vittoria o d'altro fosse venuta nella città. [VI 9, 4-6]

Il nesso che si ravvisa tra la personalità di Guido Cavalcanti e l'intelligenza che egli ebbe della vita (additata culturalmente nell'epicureismo: "Quid tandem, si vita placet?", secondo la *Phylostropos*), è il tratto che meglio distingue la VI 9 dai racconti affini, come l'aneddoto petrarchesco dei *Rerum memorandarum* o la versione che diede Benvenuto della novella boccacciana. Così, per esempio, se il Petrarca si limita al caso cittadino e non lo inquadra affatto in un contesto determinato, del pari non si ha menzione alcuna delle abitudini mondane di Guido, né di una intera civiltà, nelle chiose del *Comentum* (lo sfondo "terreno" è assegnato invece al canto purgatoriale):

> Et hic nota, quod iste Guido, sicut et Dantes, fuit homo multum speculativus, tardiloquus, faciens subtilia et subita scommata. Accidit autem, quod semel Guido cogitabundus deam-

bulabat solus juxta sanctum Johannem in Florentia, cum quidam miles florentinus nomine Bettus de Burneleschis superveniens cum aliis sociis clamavit super eum, dicens: Ecce, Guido, cum tantum cogitaveris, quod inveneris Deum non esse, quid feceris? Cui Guido praesto respondit: Domini, potestis dicere juxta domum vestram quidquid placet. *Et continuo evolavit a facie eorum, quia erat agillimus ut capreolus.*

[E qui nota che questo Guido, come Dante, fu uomo assai incline alla meditazione, ponderato nel parlare, capace di acuti e improvvisi motti. Allora, accadde che una volta Guido, cogitabondo, camminava tutto solo nei pressi di San Giovanni in Firenze, quando un certo cavaliere fiorentino chiamato Betto Brunelleschi, con altri suoi compagni, giunse lì all'improvviso e gli disse: Ecco, Guido, quando tu avrai tanto meditato da mostrare che Dio non esiste, che avrai ottenuto? Al quale Guido subito rispose: Signori, potete dire a casa vostra ciò che vi piace. *E immediatamente sparì dalla loro vista, poiché era agilissimo come un capretto.*]

Ma certo, colui che meglio sottolinea la profonda diversità che corre tra Guido e altri giovani fiorentini che si raccoglievano in brigate (forse più "epicuri" di lui, ma con maggiore insipienza), è Betto Brunelleschi, che nella spiegazione del motto cavalcantiano introduce alla convinzione morale sottesa alla battuta pungente, non diversa per significato da quella consegnata – *Antropos agramatos fyton acarpon* – all'autografo *Riccardiano 1232* del *Buccolicum carmen*, per la quale "l'uomo illetterato" non è altro che "pianta senza frutto". Va riascoltata la rampogna di Betto ai suoi compagni:

Gli smemorati siete voi, se voi non l'avete inteso: egli ci ha onestamente e in poche parole detta la maggiore villania del mondo, per ciò che, se voi riguarderete bene, queste arche sono le case de' morti, per ciò che in esse si pongono e dimorano i morti; le quali egli dice che son nostra casa, a dimostrarci che noi e gli altri uomini idioti e non letterati siamo, a comparazion di lui e degli altri uomini scienziati, peggio che uomini morti, e per ciò, qui essendo, noi siamo a casa nostra. [VI 9, 14]

La perfezione dell'intelletto, insieme con la capacità di

controllare, nella grazia di un motto, gli imprevisti della Fortuna; impreziosita pure da una certa leggiadria che trova nell'agilità del corpo il corrispettivo quasi della virtù morale, disegnano per il Guido boccacciano un'immagine indimenticabile, tersa nella sua levità. Ne accertiamo la verità intima entrando, in iscorcio, nell'accesso polemico alla Quarta giornata, dove in un contesto "amoroso", nel quale si dibatte la giustezza o meno per gli uomini "già vecchi" di amare e onorare le giovani donne, il Cavalcanti è chiamato sul proscenio in compagnia dei "vecchissimi" Cino da Pistoia e Dante Alighieri. Qui, l'immagine di sé che il Boccaccio affida ai lettori è scopertamente "leggera":

> [...] io non veggo che di me altro possa avvenire che quello che della minuta polvere avviene, la quale, spirante turbo, o egli di terra non la muove, o se la muove la porta in alto e spesse volte sopra le teste degli uomini, sopra le corone dei re e degl'imperadori, e talvolta sopra gli alti palagi e sopra le eccelse torri la lascia; delle quali se ella cade, più giù andar non può che il luogo onde levata fu.
> [IV, *Introd.*, 40]

Senonché una qualità simile, a dispetto della duplice occorrenza, potrebbe una volta ancora suonare casuale, se non fosse perché nella chiusa dell'opera il Boccaccio, costretto nuovamente a difendersi dalle accuse dei "morditori", sull'esempio di quanto accaduto nel vestibolo della Quarta giornata, la prende e la pone a sigillo dell'intero *Decameron*. La situazione è giustamente famosa: alle donne che ritengono sconveniente un siffatto libro per un uomo non più giovane ormai come il Boccaccio, egli risponde tranquillamente che le cose, in effetti, stanno diversamente:

> Né dubito punto che non sien di quelle ancor che diranno le cose dette esser troppe, piene e di motti e di ciance, e mal convenirsi a un uomo pesato e *grave* aver così fattamente scritto. A queste son io tenuto di render grazie e rendo, per ciò che da buon zelo movendosi tenere sono della mia fama. Ma così alla loro opposizion vo' rispondere. Io confesso di esser pesato e molte volte de' miei dì essere stato; e per ciò, parlando a quelle che pesato non m'hanno, affermo che *io non*

> *son grave*, anzi *son io sì lieve, che io sto a galla nell'acqua.* [*Concl. d. a.*, 22-23]

Consimile icona di leggerezza ribadisce che tale virtù, per il Boccaccio e non per Guido, illumina il centro dell'opera e il suo intento principale. Del tutto affine è la scena conclusiva del *Corbaccio*:

> [...] mi parve che non so che cosa *grave* e ponderosa molto da dosso mi si levasse e me, al quale inmobile e inpedito prima essere parea, senza sapere di che, fe' incontanente parere *leggerissimo* e spedito e avere licenzia di potere andare. [*Corb.*, 401]

L'agilità che distingueva il balzo "storico" di Cavalcanti, è inclusa ora meglio nel termine "spedito" che in "leggerissimo": quel salto, allora, si tramuta in simbolo della visione boccacciana perché inserito in una catena di relazioni precise.

2. Come è risaputo, quel che premeva al Boccaccio era l'esito di un riscatto da compiere – così egli diceva per bocca di Pampinea, che ne aveva sancito l'avvio – "senza trapassare in alcuno atto *il segno della ragione*" (I, *Introd.*, 65): questa, era la risposta morale a una condizione "grave" di "imbestiamento" che si presentava allora quale morte e malattia, quale "pestilenziosa infermità". L'intenzione del Boccaccio è così di far seguire al "*grave* e noioso principio" un "*alleggiamento*" che s'accordi all'analogo offertogli dagli amici quando si trovava afflitto per le pene d'amore (*Introd.*, 2 e *Proemio*, 7). Se dunque la rinascita dal grave al leggero pervade con pacata esattezza ogni anfratto dell'opera, la leggerezza diviene per il Boccaccio l'atto, lo stile, la forma o il pensiero nel quale s'inverano le forze proprie dell'uomo e della Natura, e nella cui letizia sempre arguta e cordiale il dolore dell'esordio dedicato alla Morte Nera è non già cancellato ma temperato, reso compagno severo ma incancellabile (presupposto, anche, di riso e bonomia) della vita còlta nei suoi molteplici aspetti, una e indivisa.

Il fatto curioso è che un Cavalcanti segnato, nelle sue ri-

me, dalla continua presenza del dramma si fa a tal punto boccacciano da mutarsi in nume di vita e letteratura. E nella sua concentrata acutezza il "motto" di Guido (che piacque tanto a Elissa da farlo spiccare sugli altri già detti) si determina ancor meglio per il legame che lo avvince alla brigata del *Decameron*, retta e regolata su una ragione che naturalmente si esprime nella parola (onde il nome del libro, modellato sugli "esameroni" che commentavano il *Genesi* biblico), e in effetti ben diversa dalle altre associazioni di giovani descritte nell'introduzione (I, *Introd.*, 20-25).

Pare che nella giornata più breve del *Decameron* si trovino insomma i motivi caratteristici dell'opera, affermati di pari passo con l'accenno delle sue ragioni di fondo. Madonna Oretta (VI 1), a un cavaliere che non sapeva raccontare, né acconciare le parole con le esigenze del ritmo, lieta e arguta suggerisce che taccia. E se ripercorriamo le pecche del cavaliere, e le rovesciamo con il pensiero nel loro opposto, ricaviamo forse qualche notizia sull'arte del Boccaccio, dove il respiro nobile della frase deve unirsi con la vivacità, con i "sali" del discorso e una sicura scorrevolezza ("*levis* verborum concursus"):

> Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua, udito questo, cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli *or tre or quatro e sei volte* replicando una medesima parola e ora *indietro tornando* e talvolta dicendo: "Io non dissi bene" e spesso *ne' nomi errando*, un per un altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo *le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva.* [VI 1, 9]

Cisti fornaio (VI 2) viene a illustrare la dignità umana ed è per Boccaccio l'esempio, nella semplicità che lo distingue, di valori che non soggiacciano ai colpi di Natura e Fortuna. Vengono, poi, Nonna de' Pulci (VI 3), l'astuto Chichibio (VI 4), Michele Scalza e il sagace Fresco (VI 6 e VI 8), i quali tutti confermano con efficacia le mille varietà dell'intelligenza umana che si cimenta con i casi della vita. Il famoso Giotto (VI 5, 5-8) si colloca invece sulla linea culturale di Cavalcanti, come già avveniva nell'XI canto

del *Purgatorio* con la compagnia eletta di Oderisi e Franco Bolognese, di Cimabue e Guinizzelli:

> Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna e col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse [...].

E il rilievo culturale della sua opera viene accompagnato dalla lode della sua persona, umile a sufficienza da rifiutare, come leggiamo, ogni titolo onorifico:

> E per ciò, avendo egli quell'arte *ritornata in luce*, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a dilettare gli occhi degl'ignoranti che a compiacer allo 'ntelletto de' savi dipignendo, era stata *sepulta*, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote; e tanto più, quanto *con maggiore umiltà*, maestro degli altri in ciò, vivendo quella acquistò, sempre rifiutando d'esser chiamato maestro. Il qual titolo rifiutato da lui tanto più in lui *risplendeva*, quanto con maggior disidero da quegli che men sapevan di lui e da' suoi discepoli era cupidamente usurpato.

Dunque la pittura, l'ingegno vivo di Giotto si stagliano per la loro "eccellenzia" su un retroterra di pittori e opere "morte", oscure prove di un'arte "sepulta", secondo una contrapposizione che, nel suo valore dialettico, rimanda a quella cavalcantiana della VI 9. Così, pure, nello splendore giottesco risentiamo l'eco ravvicinata dell'esordio celeberrimo della novella di Cisti, dove è detto che Natura e Fortuna operano spesso, l'una "discretissima", l'altra con "mille occhi" avveduta ("come che gli sciocchi", che sono anche pittori e poeti imperiti, "*lei cieca figurino*") nel modo che segue:

> E così le due ministre del mondo spesso le loro cose più care nascondono sotto l'ombra dell'arti reputate più vili, acciò che di quelle alle necessità traendole *più chiaro appaia il loro splendore*.[VI 2, 6]

Ma è notevole che Benvenuto abbia sentito affini i con-

testi, e abbia avvertito congeneri i problemi della VI 9 e di quel canto purgatoriale, perché suggerisce per tale via una diversità del Boccaccio leggero rispetto alla rappresentazione dantesca dei suoi personaggi ispiratori, alcuni dei quali (come Cino e Giotto stesso) risalenti alla cultura della Napoli angioina, dove appunto Boccaccio visse in giovinezza e cominciò a poetare. La differenza allora, cui solo può darsi lo spazio di un fuggevole cenno, sta nell'umiltà che è radice della levità boccacciana, di contro alla superbia di che si fa condanna nelle balze del *Purgatorio*. Boccaccio quindi, nell'atto stesso di dichiararsi discepolo di quella nobile "scola" purgatoriale ne corregge, o meglio ne sfuma, la vanità o superbia. O potremmo dire, meglio ancora, che presentendo il rischio eventuale di quella colpa, secondo l'esempio offertone nella *Commedia*, ne corregga alla radice la visione delle cose, con ciò assumendo una posizione autonoma non meno rispetto a Dante che ai personaggi da lui rammentati. Tanto è vero che l'immagine adottata nella *Commedia* (*Purg.* XI, 100-102) per esprimere quel peccato:

> Non è il mondan romore altro ch'un fiato
> di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,
> e muta nome perché muta lato,

viene a essere quasi implicita nel passo dell'introduzione alla Quarta giornata, ancor più determinato poi, nella sua *natura levis*, dalla chiara assunzione non solo dello "spirante turbo" del III canto dell'*Inferno* ("come la rena quando turbo spira"), ma del riverbero naturale, visto il "cognome" del libro ("prencipe Galeotto" in dipendenza di "Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse"), del V canto dell'*Inferno* (vv. 73-75):

> I' cominciai: «Poeta, volontieri
> parlerei a quei due ch 'nsieme vanno
> *e paion sì al vento esser leggeri*».

Nel merito, più oltre non si dice. Altro magnanimo personaggio della Sesta giornata (per eminenza "leggera"), che va a riconnettersi al filo ideale che s'è ora traccia-

to, è Madonna Filippa (VI 7) la quale, "con una pronta e piacevol risposta sé libera e fa lo statuto modificare" (che la condannava perché adultera), con tale successo "che non solamente *festa e riso* porse agli uditori, ma sé de' lacci di vituperosa morte *disviluppò*" (per incidenza rammentiamo che Guido, dopo aver replicato come sappiamo alla sollazzevole brigata, "*sviluppatosi* da loro se n'andò"). Per non dire poi di frate Cipolla (VI 10) che, quale controfigura burlesca dell'oratore Boccaccio, più d'ogni altro "attore" dell'opera conduce forse il lettore dinanzi al pregio del libro: il piacere di raccontare e di raccontarsi, con la freschezza della parola e dell'intelletto, in un mondo che pareva accantonare ogni traccia d'umanità. Così questa giornata, chiusa dalla pittura della Valle delle Donne e apertasi invece con il battibecco giocoso tra i servi Licisca e Tindaro, raffigura in sintesi e in sé racchiude la "tensione essenziale", o più semplicemente l'auspicio, l'intento morale, del *Decameron*.

3. Si accordano infine la struttura del Centonovelle e il suo significato "metaforico", poiché entrambe chiariscono il significato di un'opera che vuole essere un *Logos* laico e che pure, come quello biblico alluso nel significato del nome, vuole farsi "carne". L'architettura del *Decameron* è pensata come una vera orazione retorica, che si apre con il "proemio" e "introduce" poi il racconto (*narratio*), salvo interrompersi ai luoghi opportuni con il fine di oppugnare le tesi avverse (*confutatio*), riprese quindi nella conclusione (*conclusio*) come già nell'introduzione alla Quarta giornata. Ogni novella, del resto, è accompagnata da una breve didascalia che rimanda al titolo del libro (pure esso una didascalia) e altresì delle giornate narrative, è aperta da una rapida introduzione al racconto (nella VI 9 da "Quantunque, leggiadre donne" sino a "di tanto sentimento contato": ivi, 3); è seguita dal racconto vero e proprio (da "Dovete adunque sapere" fino a "sottile e intendente cavaliere": VI 9, 4-15); è chiusa senza la giunta, al solito (ma non è una norma), di ulteriori commenti affidati semmai all'esordio della novella successiva. Questa "orazione" dove il macrocosmo dell'opera corrisponde

appieno al microcosmo dei singoli racconti è unita, inestricabilmente, a una raffigurazione dell'opera stessa come uomo, provvisto al pari degli altri tutti di un nome e di un cognome:

> Comincia il libro chiamato Decameron cognominato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diece dì dette da sette donne e da tre giovani uomini.

Il libro-uomo "contiene" dunque, oltre la brigata di giovani, "cento novelle" che, come l'opera tutta reca nella "fronte" (*Introd.*, 2) "la dolorosa ricordazione della pestifera mortalità trapassata", così portano segnato il loro carattere (*Concl. d. a.*, 19):

> [...] elle, per non ingannare alcuna persona, tutte nella *fronte* portan segnato quello che esse dentro dal loro *seno* nascose tengono.

L'affermazione della natura "umana" dell'opera e dei racconti, mentre ribadisce la concordanza fra l'architettura generale e le sue singole parti, sancisce nel medesimo tempo l'unità indivisibile della parola e della ragione, segni distintivi dell'uomo, nel *Decameron*. Forse nessuno mai, come il Boccaccio, aveva concepito con simile onestà una retorica che fosse "antropologia", che facesse dell'organizzazione formale del racconto l'atto stesso del suo ordine morale.

Molte altre cose si potrebbero aggiungere che tuttavia condurrebbero lontano dal tema prescelto. Ma forse è bastevole aver notato l'addensarsi nella VI 9 di concetti, di parole, di forme e tradizioni davvero vitali per l'intelligenza del *Decameron*. E pertanto, a ben vedere, se l'errore di Calvino fu quello di attribuire a Guido Cavalcanti una virtù che fu solamente del suo cultore trecentesco ("la sua gravità contiene il segreto della leggerezza"), nondimeno egli ci ha fatto "speculare", come tanto piaceva al primo amico di Dante, su un'immagine lieve che è forse il miglior emblema, al fine, dell'opera principe del Boccaccio.

Testi di riferimento

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1946.

Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, a c. di J.-Ph. Lacaita, Barbera, Firenze 1887, 5 voll.

G. Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, Einaudi, Torino 1987.

Id., *Corbaccio*, a c. di G. Padoan, in *Tutte le opere di G. B.*, vol. V, t. II, A. Mondadori, Milano 1995.

Id., *Buccolicum carmen*, a c. di G. Bernardi Perini, in *op. cit.*, A. Mondadori, Milano 1995.

L. Battaglia Ricci, *Giovanni Boccaccio*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, Salerno Editrice, Roma 1995, vol. II, *Il Trecento*, pp. 727-877.

G. Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1947.

F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, il Mulino, Bologna 1990.

I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Garzanti, Milano 1988.

A. Mazza, *L'inventario della "parva libraria" e la biblioteca del Boccaccio*, in "Italia Medioevale e Umanistica", IX (1966), pp. 1-74.

E. Pasquini, *Dal 'plazer' stilnovitico cortese a quello umanistico-cristiano: storia di un verso-chiave sulla neve*, in "Italianistica", XXI (1992), pp. 459-483.

A. E. Quaglio, *Scienza e mito nel Boccaccio*, Liviana, Padova 1967.

A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a Giovanni Boccaccio*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1943.

G. Velli, *Seneca nel "Decameron"*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CLXVIII (1991), pp. 321-334.

5. Angelo Poliziano: *Stanze* (libro I, ottave 8-16)

Lettura di Loredana Chines

8

Nel vago tempo di sua verde etate,
spargendo ancor pel volto il primo fiore,
né avendo il bel Iulio ancor provate
le dolce acerbe cure che dà Amore,
viveasi lieto in pace e 'n libertate.
Talor, frenando un gentil corridore
che gloria fu de' ciciliani armenti
(con esso a correr contendea co' venti),

9

ora a guisa saltar di leopardo,
or destro fea rotarlo in breve giro;
or fea ronzar per l'aere un lento dardo,
dando sovente a fere agro martiro.
Cotal viveasi il giovene gagliardo;
né pensando al suo fato acerbo e diro,
né certo ancor de' suo futuri pianti,
solea gabbarsi delli afflitti amanti.

10

Ah quante ninfe per lui sospirorno!
Ma fu sí altero sempre il giovinetto,
che mai le ninfe amanti nol piegorno,
mai poté riscaldarsi il freddo petto.
Facea sovente pe' boschi soggiorno,
inculto sempre e rigido in aspetto;
e 'l volto difendea dal solar raggio,
con ghirlanda di pino o ver di faggio.

11

Poi, quando già nel ciel parean le stelle,
tutto gioioso a sua magion tornava;
e 'n compagnia delle nove sorelle
celesti versi con disio cantava,
e d'antica virtú mille fiammelle
con gli alti carmi ne' petti destava:

cosí, chiamando amor lascivia umana,
si godea con le Muse o con Diana.

12

E se talor nel ceco labirinto
errar vedeva un miserello amante,
di dolor carco, di pietà dipinto,
seguir della nemica sua le piante,
e dove Amor il cor li avessi avinto
lí pascer l'alma, di dua luci sante
preso nelle amorose crudel gogne,
sí l'assaliva con agre rampogne:

13

«Scuoti, meschin, del petto il ceco errore,
ch'a te stessi te fura, ad altrui porge;
non nudrir di lusinghe un van furore,
che di pigra lascivia e d'ozio sorge.
Costui che 'l vulgo errante chiama Amore
è dolce insania a chi piú acuto scorge:
sí bel titol d'Amore ha dato il mondo
a una ceca peste, a un mal giocondo.

14

Ah quanto è uom meschin, che cangia voglia
per donna, o mai per lei s'allegra o dole,
e qual per lei di libertà si spoglia
o crede a sui sembianti, a sue parole!
Ché sempre è piú leggier ch'al vento foglia,
e mille volte el dí vuole e disvuole:
segue chi fugge, a chi la vuol s'asconde,
e vanne e vien, come alla riva l'onde.

15

Giovane donna sembra veramente
quasi sotto un bel mare acuto scoglio,
o ver tra fiori un giovincel serpente
uscito pur mo' fuor del vecchio scoglio.
Ah quanto è fra' più miseri dolente
chi può soffrir di donna il feto orgoglio!
Ché quanto ha il volto più di biltà pieno,
più cela inganni nel fallace seno.

16

Con essi gli occhi giovenili invesca
Amor, ch'ogni pensier maschio vi fura;
e quale un tratto ingoza la dolce esca
mai di sua propria libertà non cura;
ma, come se pur Lete Amor vi mesca
tosto obliate vostra alta natura;
né poi viril pensiero in voi germoglia,
sì del proprio valor costui si spoglia.

Per conferire solennità e prestigio all'accordo stipulato tra Firenze, Milano e Venezia il 2 novembre del 1474, che sembrava inaugurare un auspicato e duraturo periodo di pace per l'Italia, Lorenzo de' Medici organizzò nella città toscana una fastosa "giostra" che ebbe luogo il 29 gennaio 1475 nella piazza di Santa Croce dove scesero in gara dodici partecipanti fra cui Giuliano, fratello minore di Lorenzo. Al Poliziano, il più colto ed erudito poeta della corte medicea, spettò il grato compito di cantare con le *Stanze* la vittoria del giovane, trasfigurato nei tratti mitici e classicheggianti di un eroe di nome "Iulio". L'opera, iniziata il 29 gennaio del 1475, per l'improvvisa morte di Giuliano, assassinato il 26 aprile 1478, rimase interrotta alla stanza 46 del libro II. Con le *Stanze* Poliziano si ricollega a un genere già sperimentato in area toscana da Luigi Pulci (che nel 1469 aveva celebrato una *Giostra* vinta da Lorenzo) ma lo rinnova con ricchezza e originalità tutte nuove; spesso dimentica, infatti, il motivo encomiastico, abbandonandosi all'invenzione lirica, alla pura rappresentazione di immagini poetiche, in cui sembra risiedere il senso stesso dei suoi versi. Anche il metro dell'ottava (consacrato letterariamente, sempre in area toscana, dal Boccaccio) muta nelle *Stanze* le proprie caratteristiche usuali, trasformandosi da struttura metrica narrativa e descrittiva a metro dell'espressione lirica, dell'incanto estatico. E non meno originale è l'elaborazione linguistica dell'opera in cui si avvertono entrambe le voci del Poliziano filologo e poeta, che accosta volutamente memorie dantesche e stilnovistiche, reminiscenze petrarchesche e boccacciane, ricordi delle fonti classiche (da Esiodo a Omero, da Virgilio a Ovidio, da Stazio a Claudiano, dagli elegiaci latini ai buco-

lici greci) a termini vernacolari e a movenze popolareggianti, spesso avvalendosi del potere suggestivo dei suoni e creando giochi di rarefatta eleganza. L'opera si compiace del consueto gioco di intarsio erudito delle fonti, caro a tutta la poesia umanistica, ma che qui richiama da vicino la fisionomia del Poliziano esegeta e lettore dello Studio (come, in senso inverso, spesso il Poliziano commentatore dei classici non dimentica il proprio ruolo di poeta entrando in un nobile *certamen* con le fonti). Il recupero della grande tradizione poetica degli *auctores* consacrava così la forma illustre di una lirica volgare, secondo i dettami del *Certame Coronario*, in cui i modi e l'anima della classicità rivivevano arricchiti di nuova linfa vitale.

Le ottave che qui riportiamo (libro I, 8-16) descrivono lo stato di spensieratezza e di leggera incoscienza in cui il giovane Iulio (Giuliano) vive dilettandosi di virili e nobili attività, quale quella venatoria, vittima ancora ignara dell'incombente freccia di Cupido che presto lo colpirà iniziandolo alle gioie e alle sofferenze d'amore. La profonda trasformazione operata su Iulio dal trionfo di Cupido va letta, di là dalla pura creazione favolistica che tuttavia ha una propria autonoma bellezza evocativa, in una chiave simbolica più profonda: la vittoria di Eros conduce il giovane alla conoscenza del sentimento amoroso che è, in ultima analisi, conoscenza di sè. In questo senso nel Poliziano riecheggia il grande significato della lezione petrarchesca consegnata alle liriche del *Canzoniere*, in cui l'esperienza dell'"errore" amoroso è momento esistenziale paradigmatico, strumento di formazione e di crescita interiore.

D'altra parte la vittoria di Cupido sul giovane, che a sua volta si proporrà con l'ausilio di Amore, Minerva e Gloria di "acquistar l'alta vittoria", non può non ricondursi a grandi poemi allegorico-moraleggianti certamente presenti tra i modelli delle *Stanze*: dai *Trionfi* del Petrarca al Boccaccio del *Ninfale d'Ameto*. Tuttavia, non si possono intendere a pieno le complesse valenze allegoriche del poema, se non lo si colloca nella temperie culturale del tempo, in cui veri e propri "manifesti" filosofici, quali il commento di Marsilio Ficino al *Convivio* di Platone o il commento di Pico della Mirandola alla canzone

d'amore di Girolamo Beninvieni, coniugano, con eclettico sincretismo, naturalismo lucreziano-epicureo e istanze neoplatoniche, conferendo all'esperienza amorosa un preciso valore euristico e conoscitivo. Come afferma Pausania nel *Convivio* platonico (180 D-E) – le cui parole sono parafrasate da Ficino nella sua opera di commento –, esistono due "Amori", uno figlio della "Venere Celeste", nata da Urano e divinità più antica, l'altro figlio della "Venere Volgare", concepita da Zeus e Diona. Nella prospettiva del neoplatonismo cristiano di Ficino, la prima Venere è espressione dell'Intelligenza Angelica, che accoglie direttamente lo splendore di Dio riversandolo poi sulla seconda Venere, quella Volgare, che, in grazia di questa forza, crea e trasforma la natura. L'innamorato, dunque, alla vista della bellezza femminile, espressione sublime del sensibile, è soggiogato dall'Amore fisico e sensuale, figlio della Venere Volgare: la "giostra" di Iulio potrebbe configurarsi allora come prova di valore e nobiltà, come volontà di vittoria su se stesso e sui propri appetiti terreni, nel perseguimento di un amore spirituale e contemplativo.

Già l'*incipit* della ottava 8 ("Nel vago tempo di sua verde etate") rivela la finezza dei tratti stilistici dell'intera opera. Ben evidente, infatti, è il volontario richiamo alla celebre canzone petrarchesca ("Nel dolce tempo della prima etate") che non si limita a essere puramente formale, ma mira a creare la medesima atmosfera aurorale che prelude a una trasformazione, a una *renovatio* del protagonista attraverso l'esperienza amorosa. Domina il clima di un'imminente metamorfosi: si può dire, infatti, che Ovidio (come del resto era stato, con diverse valenze, per Dante e Petrarca), sia uno dei grandi modelli latini sottesi. D'altra parte, com'è noto, le *Metamorfosi* costituiscono per gli umanisti un macrotesto che può essere "saccheggiato" come grande serbatoio iconografico, o assunto, a livello profondo, a chiave intepretativa, a paradigma ermeneutico della molteplicità del reale e del suo perenne mutamento. Non è casuale, infatti, che la ricezione di un lettore o letterato, forse contemporaneo al Poliziano, cogliesse la connessione tra le *Stanze* e la poesia ovidiana, se è vero che

il manoscritto *Riccardiano 1576*, su cui il libro I delle *Stanze* fu finito di scrivere non oltre il 1480 da un copista, identificato in Antonio di Tuccio Manetti da Guglielmo Gorni (1975), tramanda accanto al libro I delle *Stanze*, un volgarizzamento delle *Metamorfosi*. L'atmosfera di imminente trasformazione è resa dal poeta efficacemente attraverso un abile crescendo di artifici retorici. L'ossimoro "dolci acerbe" dell'ottava 8, 4, con cui si definisce la condizione emotiva contraddittoria dell'innamorato, si richiama per un verso alla grande tradizione della poesia erotica greco-latina del *glukuprikos* (il dolce-amaro della celebre lirica di Saffo, ripresa da Catullo) ma riecheggia, per l'altro, ben noti stilemi petrarcheschi (*RVF*, CCLXX: "de la sua vista dolcemente acerba") e trova più avanti un corrispondente interno, ancora ossimorico, nella "dolce insania" dell'ottava 13, 6. Il v. 9 della ottava 8 ("spargendo ancor pel volto il primo fiore"), perifrasi poetica con cui si allude alla giovinezza di Iulio (Giuliano, allora ventiduenne) richiama fonti latine di età aurea e argentea, quali Virgilio (*Eneide*, VIII, 160) e Claudiano (*Paneg. Ol. et Prob.*, 69), ma non manca neppure una reminiscenza petrarchesca, tratta, non casualmente, dal *Triumphus Cupidinis* (III, 155). L'allusione ai "ciciliani armenti" (celebri erano per vigore e bellezza i destrieri siciliani) immerge suggestivamente il lettore nel colorato e tumultuoso clima dei tornei e delle giostre, in cui un "corridore" (cavallo) era definito "gentile" (come qui dice Poliziano), se radunava in sè le doti di velocità, bellezza e apparente spregio della fatica, secondo quanto precisa lo stesso Lorenzo il Magnifico nella premessa al sonetto XIII del *Comento*. L'ultimo verso della ottava 8 risolve in un felice gioco allitterante ("*co*n esso a *co*rrer *co*ntendea *co*' venti") il ricordo di un luogo virgiliano (*Aen.*, VII, 8). Sapiente è anche l'uso fonico dell'onomatopea e dell'allitterazione che sanno creare talvolta suggestivi quadri sinestetici come nel caso dell'ottava 9, 3, in cui il verso "or fea ronzar per l'aer un lento dardo", rende un'immagine al tempo stesso acustica e visiva. Non meno accorto è il frequente ricorso ai latinismi come il verbo "fura" dei versi 13, 2 e 16, 2, o l'ancor più significativo attributo "diro" (terribile, funesto) del verso 9, 6. Questo la-

tinismo non è casuale ma assume una connotazione letteraria ben precisa. "Diro" è già di uso petrarchesco, ma non sfugga il richiamo evidente alla *dira libido* ovvero alla passione insana e furiosa degli innamorati di cui parla Lucrezio nel libro IV del *De rerum natura*, e alla quale dunque Poliziano allude non solo formalmente ma anche per similarità di contesto. La ritrosia sprezzante di Iulio verso Amore recupera i caratteri di una tipologia maschile mitologica che ripudia Eros nell'ottica dell'autoreferenzialità (Narciso) o della sublimazione estatica nell'arte (Orfeo), ben nota al Poliziano attraverso il grande repertorio delle *Metamorfosi* ovidiane. Il v. 5 dell'ottava 10 sottolinea con un efficace iperbato ("Facea... soggiorno") il solitario distacco con cui il giovane si aggira per i boschi, mentre i due versi che chiudono l'ottava hanno rispettivamente memoria di un luogo dell'*Ameto* (VII) boccacciano ("difeso da' raggi solari da piacevoli ombre") e di una dittologia vegetale ("pino... faggio") già usata dal Petrarca (*RVF*, X, 6 e CXLVIII, 5). L'ultimo verso dell'ottava 10 presenta inoltre un interessante problema di ordine filologico. Tutti i testimoni riportano "o verde faggio" ad eccezione del solo manoscritto *Riccardiano 1576* che porta la lezione "o ver di faggio". L'unanime concordanza degli altri testimoni spinse il curatore dell'edizione critica delle *Stanze* ad accettare nel testo la lezione "o verde faggio", ma a esprimere anche l'opinione della plausibile autenticità dell'isolata lezione del *Riccardiano 1576*, sulla base del criterio sia della *lectio difficilior* (l'attributo "verde" appare infatti lezione banalizzante e rispondente a un'immagine-stereotipo) sia dell'*usus scribendi* (nell'ottava 1, 15 il Poliziano ricorre infatti nuovamente al sintagma "o ver".

L'ottava 11 si apre all'insegna di un notturno di gusto quasi virgiliano, che si premura tuttavia per un verso di collocare il termine "stelle", nella consueta posizione metrica dantesca della clausola, per un altro di recuperare memorie dei *Trionfi* petrarcheschi (*Tr. Mor.* I, 25: "stelle chiare parean") e del boccacciano *Ninfale fiesolano* (196, 1-2: "Ma poi che nel ciel già tutte le stelle / si vedean..."). Al verso 5 della stessa ottava, l'immagine iperbolica posta in clausola ("mille fiammelle") si giova di un gioco fonico

allitterante che coinvolge le consonanti nasali e liquide (*m* e *l*) così da rendere quasi visivamente il vivace pullulare dei fuochi di "antica virtù". Il sintagma "lascivia umana", con cui Iulio apostrofa amore è *iunctura* petrarchesca (*Tr. Cupid.* I, 82), come del resto, nell'ottava successiva, "ceco labirinto" (ripreso poi nel "ceco errore", sempre in clausola nell'ottava seguente) e ancora "di pietà dipinto" (*RVF*, XXVI, 3 e CCCLVI, 9) e "agre rampogne" (*RVF*, CCCLX, 76). Si noti anche, nell'ottava 12, la collocazione in *incipit*, degli infiniti "errar" (v. 2) e "seguir" (v. 4) a rappresentare il dinamismo vano e affannoso dell'innamorato, la cui ansia smaniosa di afferrare l'amata preda sempre in fuga è resa del resto anche dall'accorto uso dell'iperbato al v. 4 ("seguir della nemica sua le piante").

Non è casuale che nell'ottava 13, dedicata alla follia vana dell'innamorato, compaia la memoria concettuale della *dira libido* del IV libro del *De rerum natura* lucreziano, accanto a ricordi di figure "forsennate" delle tragedie senecane, quali *Phædra*, *Hercules furens* e *Octavia*, riecheggiati in tutta l'ottava. Il potere distruttivo della passione amorosa che "ruba" all'uomo le facoltà razionali, sottraendolo così a se stesso è reso dal latinismo "fura" (v. 2, ripreso in seguito al v. 2 dell'ottava 16), qui in gioco paronomastico con "furore", in clausola del verso successivo. Per esprimere la complessità contraddittoria della passione amorosa distruttiva ma irrefrenabile per l'indole umana, il Poliziano ricorre a due coppie ossimoriche: al v. 6 "dolce insania", (che riconduce alla *amabilis / insania* di Orazio, *Odi*, III, 4, 5-6) e "mal giocondo", in clausola di ottava. Ma, come si è gia notato, non sono solo i grandi classici latini a essere evocati dall'umanista in sede di rielaborazione poetica. A ben guardare nel verso 5 dell'ottava 13: "Costui che 'l vulgo errante chiama Amore" sembrano risuonare versi del canto VIII del *Paradiso*; quando, parlando delle antiche usanze dei popoli pagani che credevano non a Dio, che è vero amore, ma al "folle amore", all'amore sensuale, Dante con uno splendido chiasmo dice (v. 6): "le genti antiche nell'antico errore". E ancora una volta non è casuale che il Poliziano abbia reminiscenze di questi versi danteschi, collocati nel canto del cielo di Venere, e del riferi-

mento all'"errore" cui conduce la seduzione erotica. È evidente, tuttavia, che Poliziano ha estrapolato la citazione dantesca inserendola, accanto ad altre, nel suo gioco di allusioni letterarie, liberandola da quella profonda tensione morale che era presente nella fonte rivisitata.

A volte la creazione letteraria del Poliziano indulge ai toni più lievi della sentenza popolare, del gusto gnomico e moraleggiante del proverbio (che nel Quattrocento – non si dimentichi – fu assunto a vero e proprio "genere" letterario, si pensi per esempio, per l'area toscana alle fortunatissime *Facetie* di Poggio Bracciolini). A tali movenze sembrano improntate le considerazioni misogine delle ottave 14 e 15. La prima (ripresa con poche varianti in *Orfeo*, 277-8) si sofferma sulla mutevolezza delle donne, ricorrendo, tra l'altro, a un efficace chiasmo (14, 7: "segue chi fugge, a chi la vuol s'asconde") che riprende un tema misogino di ininterrotta fortuna: dal virgiliano "Varium et mutabile semper / femina" in *Eneide,* IV, 569-70 (tradotto nel petrarchesco "Femina è cosa mobil per natura" di *RVF*, CLXXXIII, 12, ma per Petrarca si vedano anche i versi "Ella è più leggier ch'al vento foglia / e mille volte al giorno cangia voglia", nelle *Disperse*, ed. Solerti, 285, 7-8) al boccacciano "Ché come al vento si volge la foglia, / così 'n un dì ben mille volte il core / di lor si volge, né curan di doglia / che per lor senta alcun loro amadore, / né sa alcuna quel ch'ella si voglia" in *Filostrato*, I, 22, 2-6. Mentre nel sintagma "vuole e disvuole" riecheggia il dantesco "E qual è quei che disvuol ciò che volle" in *Inf.* II, 37. L'ottava successiva invece riprende il proverbiale e fortunato *topos* della donna come "danno" e si abbandona a una serie di similitudini non proprio lusinghiere per il gentil sesso, ma che dovettero essere seduttive e convincenti per i contemporanei del Poliziano, se è vero che una didascalia posta accanto a questa ottava nella prima edizione dell'opera (1494) risuona: "Comparazione verissima". Nell'immagine del serpe che si nasconde infido tra il leggiadro manto erboso riecheggiano memorie letterarie (Dante, *Inferno* VII, 84 e Petrarca, *RVF*, XCIX, 6) e suggestioni dei bestiari medievali, mentre sul piano lessicale è da rilevare l'uso di "scoglio" (15, 4) ripreso nell'accezione dantesca di

"pelle" (*Purg.* II, 122) impreziosito dalla rima equivoca stabilita con l'omografo del v. 2. D'altra parte la *Commedia,* accanto al *Canzoniere* petrarchesco, è, come si è visto, uno dei grandi macrotesti sottesi alle *Stanze* come a molte altre opere della lirica volgare che cerchino un'autorevole consacrazione letteraria. E ad essa sembra in qualche modo ricondurci anche l'ottava 16 che chiude questo breve percorso di lettura. A parte l'uso abile dell'*enjambement* (tra i vv. 1-2 che mette in forte rilievo, in *incipit* di verso, Amore come artefice sommo di tali fenomeni) e il contrasto creato con l'accostamento di termini aulici e del registro popolare (come i latinismi "fura" o "esca" vicino all'umile "ingoza"), i vv. 1-4 ("Con essi gli occhi giovenil invesca / amor, che ogni pensier maschio vi fura: / e quale un tratto ingoza la dolce esca / mai di sua propria libertà non cura") rivelano forti legami intertestuali con il testo dantesco, recuperato e rielaborato dall'umanista in un contesto diverso. Nell'intero passo polizianeo "respiriamo" infatti l'aria di un celebre canto dell'*Inferno*, il XIII, il canto di Pier delle Vigne. Nel primo verso dell'ottava 16, l'allusione all'azione seduttiva dello sguardo ("Con essi gli occhi giovenili invesca" richiama la famosa perifrasi dell'invidia, descritta da Dante come la "meretrice" dagli "occhi putti" (vv. 64-65). E ancor più stringente e inequivocabile è il richiamo lessicale. "Invesca" (16, 1) è sì clausola petrarchesca (*RVF*, CLXV, 5) ma è anche lo stesso verbo usato dal suicida nel canto dantesco (vv. 56-57): "... e voi non gravi / perch'io un poco a ragionar m'*inveschi*"; e, d'altra parte, il termine "esca" (16, 3) è ancora in (*RVF*, CLXV, 8) ma è anche ricordo, in forma di sostantivo, del verbo dantesco "adescare" di *Inf.* XIII, 55: "Sì col dolce dir m'adeschi...". E, se non bastasse, il verbo "germoglia" dell'ottava 16, 7 richiama l'intero contesto della selva dei suicidi costantemente espresso da Dante per mezzo di metafore vegetali; e del resto l'innamorato folle descritto dal Poliziano ha "obliato" l'"alta natura" (ottava 16, 6) umana, come hanno fatto i suicidi che hanno rinunciato alla loro vita di uomini, la più nobile in natura tra le forme di esistenza. Il ricordo di questo canto dantesco sarà poi indirettamente confermato anche dalla presenza, nell'ot-

tava 21, 1-2 ("Non era ancor la scelerata sete / del crudel oro entrata nel bel mondo"), di una citazione quasi letterale di alcuni versi dell'*Eneide* virgiliana, quelli relativi all'episodio di Polidoro, figlio di Priamo, trasformato in arbusto, fonte incontestata di tutto il dantesco episodio del canto XIII dell'*Inferno.*

Non stupisca in un poeta colto ed erudito come Poliziano questo continuo gioco con le fonti che vengono liberamente "depredate" in una gara poetica tra l'umanista e i suoi *auctores.* L'imitazione fu infatti per Poliziano, come sappiamo anche dalla celebre polemica da lui sostenuta con Paolo Cortese, ciceroniano ortodosso, un libero *lusus* di ripresa e personale rielaborazione dei classici nella loro varietà, non molto diversamente da come aveva indicato il Petrarca in una sua celebre *Familiare* (XXII, 2) ben nota a tutti gli umanisti, in cui affermava che il vero poeta imita con originalità, prende ma ri-crea, facendo come le api che colgono il polline da tanti fiori ma producono il miele come frutto della loro elaborazione, deve insomma assomigliare alle letture frequentate, per tratti vaghi, per un'aria indefinibile, come assomiglia a un padre un figlio. Nel Poliziano si incarnano dunque i tratti più alti e significativi del poeta-umanista, sempre e consapevolmente poeta *fur*, che mai prescinde dagli interessi filologici, dalle letture dei classici, dai giochi intertestuali con le fonti, dai tasselli eruditi rielaborati con grande originalità creativa.

Le *Stanze,* se si presta fede (non tutti i critici sono in tal senso disposti) alle parole di Alessandro Sarzio amico del poeta che curò l'*editio princeps* bolognese del 1494 poco prima della morte dell'autore, rimasero "imperfecte et incorecte". Ma proprio questo, forse, conferisce all'opera un suggestivo fascino di rarefatta sospensione, di armonia interrotta, di irreversibile acronia, e ribadisce, d'altra parte, la forza utopica e contestativa della poesia, del mito e della civiltà che si ritrae davanti ai drammi cruenti della storia, non molto diversamente da quanto accadrà, molto tempo dopo, per le *Grazie* del Foscolo.

Testi di riferimento

R. Bessi, *Per un nuovo commento alle "Stanze" del Poliziano,* "Lettere Italiane", XXXI (1979), pp. 309-341.

A. Bettinzoli, *Dædaleum Iter. Studi sulla poesia e la poetica di A. Poliziano*, Olschki, Firenze 1995.

E. Bigi, voce *Poliziano*, in *Dizionario Critico delle Letteratura Italiana*, diretto da V. Branca, Utet, Torino 1986², vol. III, pp. 478-89.

Id., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Nistri-Lischi, Pisa 1967.

V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Einaudi, Torino 1983.

G. Gorni, *Novità su testo e tradizione delle "Stanze" di Poliziano*, "Studi di Filologia Italiana", XXXIII (1975), pp. 241-264.

M. Martelli, *"Stanze" di Angelo Poliziano*, in *Letteratura italiana Einaudi*, *Le Opere,* vol. I, *Dalle origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. 791-822.

Id., *Storia e Metastoria*, Conte, Lecce 1994.

Poliziano (Il) e il suo tempo, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze, Palazzo Strozzi, 23-26 settembre 1954), Sansoni, Firenze 1954.

A. Poliziano, *Stanze di messere Angelo Poliziano cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, ed. critica a c. di V. Pernicone, Loescher-Chiantore, Torino 1954.

A. Poliziano, *Stanze cominciate per la Giostra di Giuliano de' Medici*, a c. di M. Martelli, con una *Nota al testo*, Alpignano, Torino 1979.

A. Poliziano, *Stanze. Fabula di Orfeo*, a c. di S. Carrai, Mursia, Milano 1988.

A. Perosa (a c. di), *Mostra del Poliziano*, Sansoni, Firenze 1955.

D. Rossi (a c. di), *Concordanze delle "Stanze" di A. P.*, Olms, Hildesheime-Zürich-New York 1983.

6. Ludovico Ariosto: *Orlando Furioso*, canto XXXVII (ottave 1-24)

Lettura di Elisabetta Menetti

1

Se, come in acquistar qualch'altro dono
che senza industria non può dar Natura,
affaticate notte e dì si sono
con somma diligenzia e lunga cura
le valorose donne, e se con buono
successo n'è uscit'opra non oscura;
così si fosson poste a quelli studi
ch'immortal fanno le mortal virtudi;

2

e che per se medesime potuto
avesson dar memoria alle sue lode,
non mendicar dagli scrittori aiuto,
ai quali astio et invidia il cor sì rode,
che 'l ben che ne puon dir, spesso è taciuto,
e 'l mal, quanto ne san, per tutto s'ode;
tanto il lor nome sorgeria, che forse
viril fama a tal grado unqua non sorse.

3

Non basta a molti di prestarsi l'opra
in far l'un l'altro glorïoso al mondo,
ch'anco studian di far che si discuopra
ciò che le donne hanno fra lor d'immondo.
Non le vorrian lasciar venir di sopra,
e quanto puon, fan per cacciarle al fondo:
dico gli antiqui; quasi l'onor debbia
d'esse il lor oscurar, come il sol nebbia.

4

Ma non ebbe e non ha mano né lingua,
formando in voce o discrivendo in carte
(quantunque il mal, quanto può, accresce e impingua,
e minuendo il ben va con ogni arte),
poter però, che de le donne estingua

la gloria sì, che non ne resti parte;
ma non già tal, che presso al segno giunga,
né ch'anco se gli accosti di gran lunga:

5

ch'Arpalice non fu, non fu Tomiri,
non fu chi Turno, non chi Ettor soccorse;
non chi seguita da Sidonii e Tiri
andò per lungo mare in Libia a porse;
non Zenobia, non quella che gli Assiri,
i Persi e gl'Indi con vittoria scórse:
non fur queste e poch'altre degne sole,
di cui per arme eterna fama vole.

6

E di fedeli e caste e saggie e forti
stato ne son, non pur in Grecia e in Roma,
ma in ogni parte ove fra gl'Indi e gli Orti
de le Esperide il Sol spiega la chioma:
de le quai sono i pregi agli onor morti,
sì ch'a pena di mille una si noma;
e questo, perché avuto hanno ai lor tempi
gli scrittori bugiardi, invidi et empi.

7

Non restate però, donne, a cui giova
il bene oprar, di seguir vostra via;
né da vostra alta impresa vi rimuova
tema che degno onor non vi si dia:
che, come cosa buona non si trova
che duri sempre, così ancor né ria.
Se le carte sin qui state e gl'inchiostri
per voi non sono, or sono a' tempi nostri.

8

Dianzi Marullo et il Pontan per vui
sono, e duo Strozzi, il padre e 'l figlio, stati:
c'è il Bembo, c'è il Capel, c'è chi, qual lui
vediamo, ha tali i cortigian formati:
c'è un Luigi Alaman: ce ne son dui,
di par da Marte e da le Muse amati,
ambi del sangue che regge la terra
che 'l Menzo fende e d'alti stagni serra.

9

Di questi l'uno, oltre che 'l proprio instinto
ad onorarvi e a riverirvi inchina,
e far Parnasso risonare e Cinto
di vostra laude, e porla al ciel vicina;
l'amor, la fede, il saldo e non mai vinto
per minacciar di strazii e di ruina,
animo ch'Issabella gli ha dimostro,
lo fa, assai più che di se stesso, vostro:

10

sì che non è per mai trovarsi stanco
di farvi onor nei suoi vivaci carmi:
e s'altri vi dà biasmo, non è ch'anco
sia più pronto di lui per pigliar l'armi:
e non ha il mondo cavallier che manco
la vita sua per la virtù rispiarmi.
Dà insieme egli materia ond'altri scriva,
e fa la gloria altrui, scrivendo, viva.

11

Et è ben degno che sì ricca donna,
ricca di tutto quel valor che possa
esser fra quante al mondo portin gonna,
mai non si sia di sua constanzia mossa;
e sia stata per lui vera colonna,
sprezzando di Fortuna ogni percossa:
di lei degno egli, e degna ella di lui;
né meglio s'accoppiaro unque altri dui.

12

Nuovi trofei pon su la riva d'Oglio;
ch'in mezzo a ferri, a fuochi, a navi, a ruote
ha sparso alcun tanto ben scritto foglio,
che 'l vicin fiume invidia aver gli puote.
Appresso a questo un Ercol Bentivoglio
fa chiaro il vostro onor con chiare note,
e Renato Trivulcio, e 'l mio Guidetto,
e 'l Molza, a dir di voi da Febo eletto.

13

C'è 'l duca de' Carnuti Ercol, figliuolo
del duca mio, che spiega l'ali come

canoro cigno, e va cantando a volo,
e fin al cielo udir fa il vostro nome.
C'è il mio signor del Vasto, a cui non solo
di dare a mille Atene e a mille Rome
di sé materia basta, ch'anco accenna
volervi eterne far con la sua penna.

14

Et oltre a questi et altri ch'oggi avete,
che v'hanno dato gloria e ve la dànno,
voi per voi stesse dar ve la potete;
poi che molte, lasciando l'ago e 'l panno,
son con le Muse a spegnersi la sete
al fonte d'Aganippe andate, e vanno;
e ne ritornan tai che l'opra vostra
è più bisogno a noi, ch'a voi la nostra.

15

Se chi sian queste, e di ciascuna voglio
render buon conto, e degno pregio darle,
bisognerà ch'io verghi più d'un foglio,
e ch'oggi il canto mio d'altro non parle:
e s'a lodarne cinque o sei ne toglio,
io potrei l'altre offendere e sdegnarle.
Che farò dunque? Ho da tacer d'ognuna,
o pur fra tante sceglierne sol una?

16

Sceglieronne una; e sceglierolla tale,
che superato avrà l'invidia in modo,
che nessun'altra potrà avere a male,
se l'altre taccio, e se lei sola lodo.
Quest'una ha non pur sé fatta immortale
col dolce stil di che il meglior non odo;
ma può qualunque di cui parli o scriva,
trar del sepolcro, e far ch'eterno viva.

17

Come Febo la candida sorella
fa più di luce adorna, e più la mira
che Venere o che Maia o ch'altra stella
che va col cielo o che da sé si gira:
così facundia, più ch'all'altre, a quella

di ch'io vi parlo, e più dolcezza spira;
e dà tal forza all'alte sue parole,
ch'orna a' dì nostri il ciel d'un altro sole.

18

Vittoria è 'l nome; e ben conviensi a nata
fra le vittorie, et a chi, o vada o stanzi,
di trofei sempre e di trionfi ornata,
la vittoria abbia seco, o dietro o inanzi.
Questa è un'altra Artemisia, che lodata
fu di pietà verso il suo Mausolo; anzi
tanto maggior, quanto è più assai bell'opra,
che por sotterra un uom, trarlo di sopra.

19

Se Laodamìa, se la moglier di Bruto,
s'Arria, s'Argia, s'Evadne, e s'altre molte
meritâr laude per aver voluto,
morti i mariti, esser con lor sepolte;
quanto onore a Vittoria è più dovuto,
che di Lete e del rio che nove volte
l'ombre circonda, ha tratto il suo consorte,
mal grado de le Parche e de la Morte!

20

S'al fiero Achille invidia de la chiara
meonia tromba il Macedonico ebbe,
quanto, invitto Francesco di Pescara,
maggiore a te, se vivesse or, l'avrebbe!
che sì casta mogliere e a te sì cara
canti l'eterno onor che ti si debbe,
e che per lei sì 'l nome tuo rimbombe,
che da bramar non hai più chiare trombe.

21

Se quanto dir se ne potrebbe, o quanto
io n'ho desir, volessi porre in carte,
ne direi lungamente; ma non tanto,
ch'a dir non ne restasse anco gran parte:
e di Marfisa e dei compagni intanto
la bella istoria rimarria da parte,
la quale io vi promisi di seguire,
s'in questo canto mi verreste a udire.

22

Ora essendo voi qui per ascoltarmi,
et io per non mancar de la promessa,
serberò a maggior ozio di provarmi
ch'ogni laude di lei sia da me espressa;
non perch'io creda bisognar miei carmi
a chi se ne fa copia da se stessa;
ma sol per satisfare a questo mio,
c'ho d'onorarla e di lodar, disio.

23

Donne, io conchiudo in somma, ch'ogni etate
molte ha di voi degne d'istoria avute;
ma per invidia di scrittori state
non sète dopo morte conosciute:
il che più non sarà, poi che voi fate
per voi stesse immortal vostra virtute.
Se far le due cognate sapean questo,
si sapria meglio ogni lor degno gesto.

24

Di Bradamante e di Marfisa dico,
le cui vittoriose inclite prove
di ritornare in luce m'affatico;
ma de le diece mancanmi le nove.
Queste ch'io so, ben volentieri esplico;
sì perché ogni bell'opra si de', dove
occulta sia, scoprir, sì perché bramo
a voi, donne, aggradir, ch'onoro et amo.

Se abbiamo scelto di commentare l'*incipit* del canto XXXVII dell'*Orlando furioso*, è perché ci consente di scoprire, non solo alcune direttrici principali del pensiero ariostesco, ma anche di approfondire il senso e il significato della figura femminile nel Cinquecento e, più in generale, nella nostra letteratura. Il canto non è centrale: non vi si ritrovano quegli elementi stilistici e narrativi, come per esempio il ricorso al "meraviglioso", che costituiscono la cifra dell'intera opera. Tuttavia a queste ottave l'autore ha affidato un celebre elogio delle scrittrici del suo tempo, e in particolare di Vittoria Colonna, che merita di essere analizzato a fondo.

Innanzitutto, la riflessione che Ariosto compie si apre a

ventaglio su di una complessa e precedente elaborazione intellettuale e artistica sulla femminilità, che trova le sue scaturigini nel mondo classico.

Come ha notato Marina Zancan, se si cerca di ricostruire la funzione della figura femminile nella composizione dei testi della nostra letteratura fin dalle sue origini, non si può non constatare che tali testi "nella loro quasi totalità parlano, sia pure in modi diversi, di donne, o meglio *attraverso* figure femminili". Ecco allora che la presenza assidua delle donne come destinatarie dell'intera opera ariostesca e il lungo preambolo su di esse del canto trentesimosettimo meritano più di una riflessione.

È interessante notare come il canto, che si apre con un lungo elogio alle donne per poi, come si diceva, lodare Vittoria Colonna e le poetesse del suo tempo, sia legato a una singolare figura di guerriera: Marfisa che qualche ottava dopo, con Bradamante e Ruggiero, sconfigge il perfido Manganorre e le sue crudeli leggi antifemminili. Ma si deve aggiungere che sempre intorno a Marfisa si organizza il ventesimo canto, dove la bella guerriera si scontra con le "femine omicide", sorta di Amazzoni che vivono vendicandosi del "viril sesso". E anche il ventesimo canto si apre con un elogio alle donne che serve a introdurre definitivamente questo personaggio femminile, tanto famoso che, a colloquio con Guidon Selvaggio, le basta presentarsi così: " – Io son (disse) Marfisa: – e fu assai questo; / che si sapea per tutto 'l mondo il resto". Come dicevamo il "percorso femminile" inizia da lontano; e infatti Ariosto non manca di ricordarlo:

> Le donne antique hanno mirabil cose
> fatto ne l'arme e ne le sacre muse;
> e di lor opre belle e gloriose
> gran lume in tutto il mondo si diffuse.
> Arpalice e Camilla son famose,
> perché in battaglia erano esperte et use;
> Safo e Corinna, perché furon dotte,
> splendono illustri, e mai non veggon notte.
> [XX, 1]

Nella tradizione classica pagana gli esempi di donne

virtuose non mancano, anche se non bisogna dimenticare che sempre qui ha origine un modello misogino che avrà, anch'esso, ampio respiro nella nostra letteratura, come Ariosto immediatamente sottolinea nelle prime ottave del canto che stiamo per commentare.

Del resto Boccaccio, nel suo *De mulieribus claris*, celebra ampiamente le virtù femminili e nel *Decameron* le donne sono le interlocutrici privilegiate dell'autore: come lettrici, innanzitutto, ma anche come narratrici (le sette donne della brigata) delle stesse novelle. Ma nel *Corbaccio* l'autore certaldese dimostra di saper frequentare anche quel filone misogino che sempre la letteratura classica gli proponeva.

D'altronde sia nella tradizione cristiana che nella nascente cultura laica, alla donna è connesso un importante processo conoscitivo. Alla donna è legato l'amore, sia divino che terreno. E all'amore, e dunque alla donna, i poeti hanno guardato per definire il proprio componimento poetico e per riformulare quella griglia di valori etici che da Dante, attraverso Petrarca e Boccaccio, giungerà fino all'Ariosto. E se pensiamo a S. Chiara e a quel "circuito virtuoso di comunicazione" (come ha scritto Gian Mario Anselmi) di una produzione letteraria devozionale che ha come referente essenziale il mondo monacale delle clarisse, risulta allora chiaro che tutto quanto ruota intorno alla "femminilità" è da collocarsi tra i nuclei fondanti della nostra letteratura. Tuttavia, a una prima lettura del canto trentesimosettimo, risulta evidente un cambiamento di prospettiva che, se letto in controluce con il canto ventesimo, dimostra un'evoluzione del contesto sociale, culturale e letterario rispetto ai modelli trecenteschi.

Boccaccio, come si accennava all'inizio, sulla scorta dell'opposizione di ascendenza stoica e senecana tra *otium e negotium,* aveva dedicato il *Decameron* alle donne perché, sole e rinchiuse nella realtà domestica, potessero "passare" quel "tempo" che avanza dagli "amorosi piaceri". Al contrario degli "studianti", le donne leggono per diletto e non per "utilmente adoperare il tempo" (*Decameron*, *Conclusione*, 21). Nel *Decameron* infatti le donne non solo leggono ma inventano, fantasticano e racconta-

no. E nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* è ancora una donna a esprimere in prima persona, sulla traccia delle *Heroides* di Ovidio, i conflitti di un'anima lacerata. Ma il ragionamento che l'autore certaldese conduce sul ruolo della donna nella società del tempo risulta comunque lungo e tormentato. Accanto a questa visione convivono le situazioni misogine non solo del *Corbaccio* ma anche del *Filocolo* (V, 8), dello stesso *Decameron* (VIII, 7) e del *De casibus virorum illustrium (in mulieres)*, libro VIII, cap. XXIII. In Ariosto invece si nota un cambiamento, di costume innanzitutto. L'*incipit* del XXXVII si può dire inizi con una sorta di protesta.

Se – così comincia la prima stanza – le donne ("valorose", secondo la terminologia boccacciana) si fossero applicate notte e giorno "con somma diligienza e lunga cura" agli "studi" (alle arti e alla poesia) e se – prosegue la seconda stanza – avessero potuto in questo modo tramandare da sole la memoria delle proprie glorie senza "mendicare" l'aiuto degli scrittori, la loro fama sarebbe maggiore di quella degli uomini.

Ora, le due ottave seguono un unico movimento sintattico legato da un lungo e complesso periodo ipotetico, che vuole esprimere sostanzialmente una differenza, o meglio uno scarto segnato dalla storia. Il "se" così pregnante all'inizio della prima stanza, tanto da sembrare un'"àncora" che regge tutti i versi fino al sedicesimo, sta a indicare che il mondo delle donne vive nascosto, senza conoscere fama e gloria (se non in pochissimi casi, come si vedrà), contrariamente a quello degli uomini. È interessante notare che Matteo Bandello, nella dedica della nona novella della prima parte della sua raccolta, compie un ragionamento simile. I due scrittori sembrano quasi dialogare a distanza. Si può supporre, anzi, che il narratore domenicano avesse ben presente queste ottave al punto da riproporre il medesimo schema sintattico. I due testi, così confrontati, sono lo specchio di una società e si spiegano reciprocamente. Scrive Bandello:

> Ma *se* il mondo si cangiasse e *che* le donne potessero avere una volta la bacchetta in mano e attendere agli studi così del-

l'arme come delle lettere, nei quali senza dubbio molte di loro si farebbero eccellentissime, guai a noi.

Si noti la corrispondenza strutturale tra la frase bandelliana e le ottave ariostesche, confrontando il "*se* il mondo cangiasse", "e *che*" di Bandello con il "*se*" della prima ottava e il "*che*" della seconda di Ariosto.

Ariosto insomma rileva lo scarto esistente, fino a quel momento, tra i due mondi, maschile e femminile, e "protesta" avanzando un'ipotesi: se le donne si dedicassero alle arti o, per dirla con Bandello, se il mondo cambiasse! Ma Ariosto a tutto ciò aggiunge una valutazione negativa riguardo agli "scrittori", i quali sono fondamentalmente rosi dall'"astio" e dall'"invidia". Una considerazione che, come vedremo, verrà ripresa più avanti (stanze 6 e 23).

Ma seguiamo da vicino il ragionamento che Ariosto svolge in queste ottave.

A causa di questa invidia il "bene" delle donne viene taciuto, mentre il "male" si ode dappertutto. Nella terza stanza, l'autore spiega meglio ciò che in un sol fiato e con forza ha voluto denunciare all'inizio del canto. Gli scrittori non solo si celebrano reciprocamente, ma si applicano per divulgare i difetti e le malvagità femminili. E fanno questo perché non vogliono che le donne primeggino ("lasciar venir di sopra"). Ma chi sono questi scrittori? Significativa la precisazione che viene posta nell'*incipit* del verso 7 e in una posizione di rilievo: "dico gli antiqui". Ed è una precisazione importante perché fino a ora l'oggetto dell'attacco polemico era rimasto nell'ombra. Ariosto segna in questo modo una linea di confine tra gli "scrittori antiqui" e i moderni. E su questo discrimine costruirà tutto l'esordio al femminile del trentasettesimo canto, che si protrarrà fino all'ottava 23. Il timore, secondo Ariosto, di tali "antiqui" è stato che l'onore delle donne potesse oscurare il loro come il sole oscura la nebbia. Ma nonostante l'impegno denigratorio profuso da questi scrittori ("formando in voce o discrivendo in carte", ottava 4) non è stato possibile cancellarne la gloria. Non furono degne di fama solo Arpalice, Tomiri, Camilla, Pentesilea, Didone, Zenobia e Semiramide: tutte figure femminili di riferimento della tradizione

classica (ottava 5). Non solo a Roma o in Grecia ci sono state donne "fedeli e caste e saggie e forti" ma vi sono in ogni parte, da Oriente ("gl'Indi") a Occidente ("gli Orti de le Esperide"). Donne che sono cadute, però, nell'oblio al punto che di mille esistenti se ne nomina appena una. E questo è avvenuto per una sola ragione: "perché hanno avuto ai lor tempi \ gli scrittori bugiardi, invidi et empi" (ottava 6). Che fosse un'opinione radicata nello scrittore ne abbiamo riscontro puntuale nella seconda ottava del ventesimo canto, dove ritroviamo tra le ragioni del "silenzio" sulle donne "l'invidia o il non saper degli scrittori".

A ben vedere, dunque, Ariosto nel condurre la riflessione sulla figura femminile introduce un tema centrale e nevralgico per comprendere l'essenza stessa della letteratura: quello della "memoria" (XXXVII, 2, 2). Il compito del poeta è altissimo perché attraverso il suo "sapere", l'uomo riesce a rimanere eterno (e il ricorso a Dante qui è d'obbligo). Un *topos* già ampiamente frequentato ma che in Ariosto assume un'importanza centrale, e non solo in questo canto (si veda anche XXXV, 22 ss.). Fin dalla prima ottava egli richiama il fatto che quegli "studi" rendono immortali "le morial virtudi" (XXXVII, 1, 8). Ma Ariosto in queste ottave lega il potere dei poeti di dispensare gloria e immortalità, alla condizione femminile. Il tradimento da parte dei poeti "antiqui" nei confronti delle donne è quindi assai grave. Il silenzio o peggio i tentativi mistificatori e denigratori sono stati fatali per il loro onore. Ancora Bandello può servirci per comprendere non solo queste ottave, ma il clima culturale del Cinquecento. Nella novella XLVI, 1, la delfina di Francia, Margherita di Scozia, bacia sulla bocca il poeta Alano mentre costui dorme. A corte lo scandalo è forte e i cortigiani invidiosi fanno notare a Margherita che il maestro è brutto e deforme. La risposta è arguta e interessante. Alano, dice la delfina, è un "facondissimo dicitore" e grazie a lui le donne della corte sono state più volte celebrate. Il bacio è quindi un dolcissimo gesto di gratitudine. Perché:

> [...] gli scrittori sono quelli che *perpetuano la memoria* di tutti quelli che negli scritti loro a la *memoria* hanno consacrati;

ché infiniti sono che oggidì sono nominati e vivono ne la *memoria* nostra perché i poeti e gli storici hanno di loro fatta menzione, i quali forse sepolti nelle tenebre de la oblivione sarebbero se la penna degli scrittori stata non fosse.

La corte è il luogo della celebrazione al femminile. La poesia e la letteratura di corte si incentrano sull'elogio di nobildonne letterate che sanno riconoscere il vero valore della cultura.

All'interno dello spazio cortigiano si apre un varco. Qualcosa è dunque cambiato. Le donne per prime possono e devono cambiare. E questo non lo diciamo noi, ma sorprendentemente lo ribadisce lo stesso Ariosto. Nella settima ottava, le esorta a non desistere dall'intraprendere la loro strada che è, in sostanza, un'"alta impresa": "Se le carte sin qui state e gl'inchiostri / per voi non sono, *or sono a' tempi nostri*". E alla quattordicesima lo scrittore è ancora più esplicito. Dopo essersi dilungato, lo vedremo più avanti, su coloro che hanno dato una giusta collocazione alle donne nell'universo culturale cinquecentesco, Ariosto, in un passaggio memorabile per la modernità (ottava 14) con cui è espresso, scrive:

Et oltre a questi et altri ch'oggi avete,
che v'hanno dato gloria e ve la dànno,
voi per voi stesse dar ve la potete;
poi che molte, lasciando l'ago e 'l panno,
son con le Muse a spegnersi la sete
al fonte d'Aganippe andate, e vanno;
e ne ritornan tai che l'opra vostra
è più bisogno a noi, ch'a voi la nostra.

Nella conclusione (ottava 23) Ariosto trae le fila di tutto il ragionamento condotto fin qui:

Donne, io conchiudo in somma, ch'ogni etate
molte ha di voi degne d'istoria avute;
ma per invidia di scrittori state
non sète dopo morte conosciute:
il che più non sarà, poi che voi fate
per voi stesse immortal vostra virtute.

L'autore raccoglie qui tutti i temi percorsi: l'onore delle donne, misconosciuto dai poeti invidiosi, l'oblio e la memoria, infine il futuro. I tempi nuovi, cioè, che hanno visto sorgere all'interno della società nobile, colta e raffinata delle corti cinquecentesche una nuova figura femminile, dedita allo studio e alle arti, capace di sostenere conversazioni colte e impegnata in prima persona a descrivere se stessa e i propri stati d'animo.

Se torniamo a Bandello, che dialoga sulla carta con Ariosto, ci possiamo rendere conto di quello scarto, racchiuso tutto in quel "se" iniziale, con il mondo letterario precedente. Dedicando la prima novella del suo *Novelliere* a Ippolita Sforza, moglie di Alessandro Bentivoglio, nel cui salotto milanese si riunivano dame e gentiluomini, Bandello si dilunga sulle qualità intellettuali della nobildonna riconoscendole non solo l'"acutezza" dell'ingegno, ma l'"erudizione" e la "dottrina". È, come dice, una delle "rarissime donne del nostro secolo" che conosce a fondo le "buone lettere latine e volgari". È insomma un'erudita. Mentre le donne del Boccaccio leggevano per diletto, le donne del Cinquecento si applicano con diligenza allo studio.

Una nuova prospettiva, come si diceva all'inizio, all'interno della quale si collocano nomi importanti della cultura rinascimentale. Ariosto li passa in rassegna: Michele Marullo, Gioviano Pontano, Tito Vespasiano Strozzi e il figlio Ercole, Pietro Bembo, Bernardo Cappello, Luigi Alamanni, Francesco e Luigi Gonzaga. Inoltre è ricordato con una perifrasi, che ne sottolinea la fama, Baldassar Castiglione: colui che "ha tali i cortigian formati" e che ne *Il Libro del Cortegiano*, appunto, dedica alla donna il terzo capitolo (ottava 8). Secondo il Castiglione, come è noto, la donna di corte deve avere "notizia di lettere, di musica, di pittura" e deve essere in grado di intrattenere la conversazione con "motti e facezie". Non a caso Ariosto, prima di celebrare le poetesse del suo tempo, si dilunga ancora per qualche ottava proprio su quella dimensione poetica e sociale che Bandello ha esemplificato nel bacio della delfina di Scozia al poeta Alain Chartier. Le donne, insomma, vengono celebrate dalla poesia: Luigi Gonzaga non è mai

"stanco\ di farvi onor nei suoi vivaci carmi". In questo modo, attraverso la scrittura, egli rende la gloria delle donne "viva". E i carmi sono "vivaci", in quanto riusciranno a vivere a lungo nella memoria degli uomini. E la sua sposa, Isabella Colonna, non è meno degna di lui. Ariosto, poi, ricorda altri rimatori e scrittori impegnati a lodare e a celebrare le virtù femminili: Ercole Bentivoglio, Francesco Guidetti, Francesco Maria Molza, Ercole II duca di Chartres, Alfonso d'Avalos, conte di Vasto. Per poi ritornare sull'argomento d'apertura (ottava 14), introducendo il nuovo motivo delle donne colte e poetesse. Egli dice che per rendere conto di tutte le donne dedite alla poesia dovrebbe vergare "più d'un foglio" (ottava 15). Tra tante deve sceglierne una: Vittoria Colonna, appunto. Ecco allora che, dalla sedicesima ottava alla ventitreesima, lo scrittore porta a termine il suo ragionamento sulle donne, attraverso la lettura e l'interpretazione dei versi di questa importante e celebre poetessa del suo tempo. E la prima cosa che mette in rilievo è ancora la memoria: Vittoria Colonna con l'esercizio della poesia non solo ha reso sé immortale, ma può "trar dal sepolcro e far che eterno viva" chiunque sia oggetto delle sue parole (ottava 16). Dopo averne ricordato encomiasticamente l'eloquenza e il "dolce stile", sulla scorta di evidenti reminiscenze dantesche, Ariosto presenta la poetessa al diciottesimo canto. Il suo nome è collocato nel primo verso in una posizione dominante ("Vittoria è 'l nome") e viene poi ripreso come un'eco nei versi seguenti con il gioco di parole tra il nome e le vittorie della sua famiglia (quelle del padre e del marito). Ma l'onore più grande che le spetta è quello di aver tratto dall'oblio il suo consorte "mal grado de le Parche e de la Morte!" (ottava 19). La lode poi procede secondo gli schemi retorici dell'encomio con un accostamento volutamente iperbolico: se Alessandro invidiò ad Achille la poesia d'Omero, chissà ora come invidierebbe al marito di Vittoria (Francesco d'Avalos di Pescara) le liriche a lui dedicate (ottava 20). Alla ventunesima ottava poi Ariosto riannoda abilmente questo lungo proemio alle vicende in corso e alle avventure di Marfisa, appunto, e dei suoi compagni. Prima di riprendere la narrazione lo scrittore conclude

traendo le fila del discorso che ha intessuto per ben 23 ottave: ricorda ancora l'invidia degli scrittori e rilancia alle donne l'augurio che così "più non sarà", perché da sole potranno celebrare la memoria dei loro sentimenti e delle loro virtù, rendendosi infine immortali.

Vittoria Colonna resta allora a chiudere come un sigillo il ragionamento di Ariosto sulle donne e sulla loro dimensione artistica e sociale. Come abbiamo visto il ruolo della donna si intreccia con la corte, e la poesia viene messa in stretta relazione con la memoria. Un ragionamento, dunque, che se da un lato dà un quadro interessante della società cinquecentesca, dall'altro offre un utile spunto per comprendere la poetica dello scrittore. Infatti, riprendendo a raccontare la storia che aveva lasciato in sospeso, Ariosto dice che desidera di far "ritornare in luce" le "vittoriose inclite prove" di due donne, appunto, Marfisa e Bradamante. Ancora una volta, prima che il lettore venga avviluppato dalle straordinarie avventure delle due eroine, Ariosto ribadisce lo stretto nesso che intercorre tra memoria\poesia e memoria\donne: perché, conclude, "ogni bell'opra si de', dove / occulta sia, scoprir, sì perché bramo / a voi, donne, aggradir, ch'onoro et amo" (ottava 24).

Testi di riferimento

Aa. Vv., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a c. di C. Segre, Feltrinelli, Milano 1974.

G. M. Anselmi, *Chiara d'Assisi fra Dante e la tradizione letteraria italiana*, in "Studi e problemi di Critica Testuale", vol. 49, (ottobre 1994).

L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di C. Segre, A. Mondadori, Milano 1987.

M. Bandello, *Tutte le opere*, a c. di F. Flora, A. Mondadori, Milano 1942.

Id., *Novelle*, Bur, Milano 1990.

C. Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Einaudi, Torino 1988.

C. Bologna, "*Orlando Furioso*" *di Ludovico Ariosto*, in *Letteratura italiana Einaudi, Le Opere*, vol. II, Einaudi, Torino 1993.
M. C. Cabani, *Le forme del cantare epico cavalleresco*, Pacini Fazzi, Lucca 1988.
Id., *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'"Orlando Furioso"*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1990.
I. Calvino, *Italo Calvino racconta l'"Orlando Furioso"*, a c. di C. Minoia, Einaudi, Torino 1990.
Id., *La struttura dell'"Orlando"*, in *Perché leggere i classici*, Garzanti, Milano 1991.
N. Cappellani, *La sintassi narrativa dell'Ariosto*, La Nuova Italia, Firenze 1952.
G. Caretti, *Ludovico Ariosto*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Garzanti, Milano 1965, pp. 785-895.
G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto* (1937), in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1974.
B. Croce, *Ariosto* (1917), a c. di G. Galasso, Adelphi, Milano 1991.
J. Dalarun, *Francesco: un passaggio. Donna e donne negli scritti e nelle leggende di Francesco d'Assisi*, postfazione di G. Miccoli, Viella, Roma 1994.
D. Delcorno Branca, *L'"Orlando Furioso" e il romanzo cavalleresco medievale*, Olschki, Firenze 1973.
S. Longhi, *Orlando Insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Franco Angeli, Milano 1990.
W. Moretti, *L'ultimo Ariosto*, Patron, Bologna 1977.
W. Moretti, *Ariosto narratore e la sua scuola*, Patron, Bologna 1993.
M. Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Liguori, Napoli 1989.
L. Scaraffia e G. Zarri (a c. di), *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Laterza, Bari 1994.
C. Segre, *Esperienze ariostesche*, Nistri Lischi, Pisa 1966.
Id., *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Einaudi, Torino 1990.
M. Zancan, *La donna*, in *Letteratura italiana Einaudi, Le Questioni*, vol. V, Einaudi, Torino 1986.
S. Zatti, *L'"Orlando Furioso" tra epos e romanzo*, Pacini, Lucca 1990.

7. Percorsi teatrali nell'*Orlando Furioso*

Lettura di Marco Marangoni

Nel vario contesto della poetica ariostesca, l'*Orlando Furioso* ha in comune con le commedie un dato sostanziale: in esso confluiscono le molteplici tradizioni e linee culturali ascrivibili a quanto noi chiamiamo oggi, nel suo complesso, teatro rinascimentale.

Da questa premessa prende le mosse, di necessità, il nostro discorso: l'elaborazione scenica della tradizione novellistica a partire dal *Decameron* e, da questa, la fenomenologia della beffa come irruzione dell'uomo nel mondo della possibilità; la rinascita della commedia classica e della nozione di teatro come luogo della *polis*; tutto l'immaginario della "festa" rinascimentale; l'opera di una corte, quella estense, volta a un'incessante produzione di scena (nei giochi, negli spettacoli), fino a determinare, sotto certi aspetti, la percezione dello spazio urbano ferrarese; le eversive poetiche manieristiche che manipolano, attraverso la forma della scena, il rapporto realtà-finzione; infine, l'archetipo inquietante del teatro del mondo (o del mondo come teatro); questa pluralità di percorsi, insomma, stabilisce nell'orizzonte ariostesco un *entrelacement* così complesso, che spesso è difficile distinguere una relazione dall'altra, riportarla a una fonte e poi qualificarla: come suggestione, allusione, o sistema.

Per fare subito un esempio, prendiamo I, 10-11:

> [Angelica] entrò in un bosco, e ne la stretta via
> rincontrò un cavalier ch'a pié venia
> [...]
> Indosso la corazza, l'elmo in testa,
> la spada al fianco, e in braccio avea lo scudo;
> e più leggier correa per la foresta,
> ch'al pallio rosso il villan mezzo ignudo.

Da una parte c'è Dante (*Inf.* XV, 121-122), ma dall'altra

un lettore non sprovveduto vede gli affreschi di Schifanoia e, in essi, "la teatralità" con la quale il Palio degli Asini viene raffigurato sotto la tribuna dalla quale la corte, Borso *in primis*, assiste allo spettacolo. Questo richiamo, se non proprio alla scena prodotta dalla corte, almeno alla cultura di una festa che implica il ribaltamento della gerarchia sociale, si intreccia con il personaggio che: 1) abolisce le gerarchie del poema, ossia fugge i paladini e sposa piuttosto il soldato semplice Medoro; 2) in fuga perenne, rende instabile l'orizzonte al quale tende la maggior parte dei personaggi: ragionando in termini pittorici, diciamo che Angelica manda in frantumi la piramide visiva e la "scatola prospettica" della scena.

In più, il riferimento scenico si colloca nel contesto della selva-labirinto, nella quale il tempo dello spettacolo, continuo e omogeneo, viene intersecato da scansioni temporali di diversa natura, come quella di Angelica, che non conoscono stabile durata ma solo degli zig-zag irregolari e ove, quindi, la festa non costituisce più *il* punto di vista sul mondo, ma *uno dei possibili* punti di vista sul mondo.

Dunque, a partire da una semplice similitudine, siamo giunti a un sistema di significati dei quali, leggendo l'*Orlando Furioso* in un'ottica teatrale, si deve tenere conto. Non è possibile, qui, interpretare il richiamo al Palio come un semplice paragone scoronante nei confronti del paladino impegnato in un vano inseguimento: la relazione con la fuga di Angelica all'interno della selva mette in gioco un sistema di antropologia scenica della quale Ariosto, uomo di teatro e originale architetto di modi della rappresentazione, non può non essere consapevole.

Come si vede, siamo di gran lunga distanti dalla corte farsesca di Carlo Magno che apre l'*Innamorato*: al quadro d'insieme, la cui nota dominante è la contemplazione stupita di Angelica, si sostituisce uno spazio a-centrico nel quale la visione corale si sfrangia in problematici sguardi diretti a forme *in progress* verso la pura apparenza. Ariosto, insomma, compie più di un passo verso il teatro illusionistico di stampo manieristico.

A questo proposito, conviene indugiare ancora un po-

co su Rinaldo, per ritrovarlo nel canto seguente, mentre duella con Sacripante:

> Fanno or con lunghi, or con finti e scarsi
> colpi veder che mastri son del giuoco:
> or li vedi ire altieri, or rannicchiarsi,
> ora coprirsi, ora mostrarsi un poco,
> ora crescere inanzi, ora ritrarsi
> ribatter colpi, e spesso lor dar loco,
> girarsi intorno; e donde l'uno cede,
> l'altro aver posto immantinente il piede.
> [II, 9]

La parola "giuoco", ci fosse bisogno di dirlo, per questo duello a passo di tango, rimanda agli spettacoli d'arme di moda nelle corti padane; d'altra parte il rilievo paradossale dato alle simmetrie tra le due figure chiama in causa la *dispositio* delle forme nella pittura manieristica. E ci troviamo all'interno della selva. Accade cioè che uno spazio nel quale le mimiche sono a tal punto complementari che la natura scenica di questo risulta inequivocabile, si pone in relazione con un altro spazio nel quale invece nulla si corrisponde (o meglio, si seguono leggi di simmetria affatto diverse), ma tutto, imprevedibilmente, si interseca.

Rispetto al canto I è affiorato un elemento in più: l'allusione allo spettacolo, tramite l'elemento manieristico, si pone in contrasto *esplicitamente* con il contesto nel quale essa è situata. La rete dei significati della quale parlavamo prima si costituisce, attraverso i modi della sua espressione, in senso metanarrativo.

Accompagnando Rinaldo fino alla seconda tappa della sua *quête*, ritroveremo all'interno di nuove relazioni i problemi sino a ora considerati.

Nei canti IV e V, nella selva Calidonia, Rinaldo si imbatte nella damigella di corte Dalinda, che gli racconta del complotto ordito dal nobile Polinesso d'Albany, suo amante, contro la principessa Ginevra. In breve, Polinesso ha fatto travestire Dalinda da Ginevra e si è con lei incontrato sul balcone della stanza reale per far credere al legittimo fidanzato, Ariodante, che Ginevra sia una fedigrafa. Per il dispiacere, Ariodante si uccide (almeno così sem-

bra) e Ginevra viene condannata a morte, secondo la legge scozzese.

La vicenda è tratta da *Tirant Lo Blanco* e i giochi del travestimento e dello scambio di persona, oltre che la figura del personaggio nascosto "in ascolto", appartengono al mondo della commedia classica, ma Ariosto sfrutta al massimo le potenzialità romanzesche del suo poema per ricomporre due volte questa vicenda "teatrale" all'interno di altrettanti e diversi punti di vista: quello di Dalinda e quello dell'Ariosto narratore (e istrione).

Dalinda traduce la mimesi scenica in una diegesi che mette in primo piano il "farsi" della finzione: a partire da una scenografia nella quale dovranno confluire gli sguardi del pubblico, la camera reale più il balcone (V, 8-10), essa descrive le lezioni di recitazione impartite da Polinesso:

> Come ella s'orna e come il crin dispone
> studia imitarla, e cerca il più che sai
> di parer dessa, e poi sopra il verrone
> a mandar giù la scala ne verrai.
> Io verrò a te con imaginazione
> che quella sii, di cui tu i panni avrai:
> e così spero, me stesso ingannando
> venir in breve il mio desir sciemando.
> [V, 25]

Dalinda, poi, racconta il "prologo", recitato ad Ariodante dallo stesso Polinesso (36-38), e l'*hic et nunc* della *performance* (49 ss.) con un'attenzione particolare ai movimenti della luce e ai chiaroscuri che caricano le figure di ambiguità.

Come nel caso delle simmetrie di Rinaldo e Sacripante, Dalinda mostra il mondo sulla scena e dietro le quinte; Ariosto narratore, invece, conclusasi felicemente la vicenda (morte per il traditore, matrimonio per Ginevra e Ariodante), opera sul teatro di Polinesso una riflessone critica:

> Miser chi mal oprando si confida
> ch'ognor star debbia il maleficio occulto;
> che quando ogn'altro taccia, intorno grida
> l'aria e la terra istessa in ch'è sepulto:
> [...]

Avea creduto il miser Polinesso
totalmente il delitto suo coprire,
Dalinda consapevole d'appresso
levandosi, che sola il potea dire:
e aggiungendo il secondo al primo eccesso,
affrettò il mal che potea differire,
e potea differire, e schivar forse;
ma se stesso spronando, a morir corse.
[VI, 1-2]

Dunque, la finzione come progetto sulla realtà (il teatro come maleficio) si rivolge contro chi l'ha creata; la sua relazione con il mondo si riduce all'effimero, le sue dimensioni diventano l'eventualità e la possibilità ("potea differire").

Ora, qui si potrebbe diramare il discorso su due strade: ci sono gli spunti per parlare dell'immagine topica della corte, la cui struttura coincide con un sistema di rapporti fondato sulla simulazione, e che talvolta conduce al complotto (al riguardo c'è un preciso richiamo alla storia di Ferrara in III, 60-61); ritorna, soprattutto, la scena in relazione al labirinto delle intersezioni (la selva), questa volta raffigurato non *ut pictura*, ma attraverso il discorso sul possibile del narratore.

Il costituirsi di questa relazione, e dell'ottica metanarrativa a essa sottesa, va letto attraverso altri riferimenti testuali. Nel canto XLIII Rinaldo, ancora lui, in barca lungo il Po, scivola accanto a Ferrara e all'isola di Belvedere (ott. 56-58), il che offre al narratore l'agio per un panegirico sulla famiglia estense e su Ferrara stessa.

La citazione è importante, per il nostro discorso, sotto due punti di vista: 1) nel parco sull'isola si svolgevano feste e spettacoli; 2) Belvedere, in quanto tale, rientra nello spazio storico determinato della Ferrara celebrata da Ariosto, che si rivela quindi uno spazio aperto alla finzione o meglio, uno spazio del quale la scena è parte integrante (anche il riferimento al Palio degli Asini è da collocarsi in quest'ottica).

Il discorso sul rapporto Ferrara (quattro-cinquecentesca)-spettacolo, politica culturale estense-scena, schiude una vena inesauribile di ricerche e, in questo momento, ci porterebbe ben oltre la sfera del nostro studio. Lo ripren-

deremo più avanti. Vogliamo rimarcare, invece, la relazione tra questa immagine di Ferrara (vista da Rinaldo) e i cicli figurativi che compaiono nei poemi, soprattutto cinquecenteschi, nei quali le immagini costituiscono "non mimesi ma forma del reale: una natura selezionata e selettiva" (Guido Baldassarri), e dove, quindi, il passato diventa "figura del presente": il suo volto ideale, al riparo dalle contraddizioni e dai conflitti della storia.

Anche nel nostro caso la visione di Ferrara corrisponde alla "forma" di Ferrara, e la sua dimensione teatrale, il Belvedere, ne costituisce parte integrante (la notazione non è ovvia: altre rappresentazioni ariostesche di Ferrara, come per esempio quella della *Lena*, non le rispondono affatto).

A essa va accostata la corte ideale di donne e poeti ferraresi, raffigurati, nel canto precedente (ott. 79-96), nel palazzo dove Rinaldo viene ospitato: in mezzo ad architetture che ricordano da vicino le scenografie del teatro umanistico: archi, cartigli indicatori, giardini.

Tra le due pitture sceniche si colloca il famoso episodio del nappo, nel quale il signore del castello (mai nominato) offre a Rinaldo l'opportunità di sapere se sua moglie Clarice gli è fedele oppure traditrice: secondo che, bevendo egli dalla coppa, faccia traboccare il vino oppure no (ott. 99-104).

La gestualità ("Quasi Rinaldo di cercar suaso / quel che poi ritrovar non vorria forse, / messa la mano inanzi, e preso il vaso / fu presso di volere in prova porse...", 104), il gioco degli sguardi ("Il signor de la casa allora alquanto / sorridendo, a Rinaldo levò il viso; / ma chi ben lo notava, più di pianto / parea ch'avesse voglia che di riso", 99; "Così dicendo per mirar tien gli occhi, / ch' in seno il vin Rinaldo si trabocchi", 103), la scena fissa sul nappo in mezzo ai due personaggi, confermano la nostra idea di un impianto "iper-teatrale", quasi cinematografico.

Rinaldo risponde:

[...] Ben sarebbe folle –
chi quel che non vorria trovar cercasse:
Mia donna è donna, et ogni donna è molle,

lascian star mia credenza come stasse. [XLIII, 6]

Rinaldo rinuncia alla verità in favore di una conoscenza relativa, fondata sul possibile (e sul fatto che gli uomini sono di carne e di ossa), all'interno di un contesto che mette insieme storia (univocamente determinata) e teatro:

Perché non ti conobbi già dieci anni,
sì che io mi fossi consigliato teco,
prima che cominciassero gli affanni,
e 'l lungo pianto onde io son quasi cieco?
Ma vo levarti da la scena i panni,
che 'l mio mal vegghi e te ne dogli meco. [10]

Allo sconsolato ospite non resta che raccontare le proprie disgrazie. Il riferimento alla "scena" e ai "panni" non è casuale perché il racconto, tratto dalla favola mitologica di Cefalo e Procri, era stato rappresentato come dramma da Niccolò da Correggio nel 1478.

In questo caso la dimensione teatrale non serve ad altro che a richiamare un passato irredimibile; la sua forza fondante nei confronti del futuro, la sua "finta verità", vengono messe in discussione da Rinaldo, che preferisce la leggerezza del "poter essere" ai pericoli di un consapevole "dover essere".

La scena nella quale egli doveva essere attore rimane non-finita: non sapremo nulla della virtù di Clarice, ma abbiamo visto come Ariosto funzionalizza nel poema la forma del teatro, esibendola cioè come modo della rappresentazione storicamente fondato, ma la cui valenza conoscitiva resta tutta da verificare e, allo stesso tempo, come semplice spazio, come possibilità aperta.

Si tenga conto che la nozione dell'architettura vuota è una costante nelle poetiche, soprattutto figurative, del XVI secolo. Per rendere visivo il discorso, si pensi all'uso che fa Michelangelo degli spazi: nella *Conversione di S. Paolo*, per esempio, dove il salto del cavallo imbizzarrito apre, in profondità, una dimensione priva di figure, inutilizzata.

Stabiliti ora i termini dell'"orizzonte scenico" arioste-

sco, vediamo quali possibili itinerari possano aprirsi a partire dal nostro discorso.

La storia del rapporto tra gli Este e la scena al quale avevamo accennato nelle nostre premesse, e della "finzione" come parte integrante della politica culturale, urbanistica e sociale svolta dai duchi di Ferrara, ci interessa soprattutto per un aspetto. La corte ferrarese sin dai tempi di Borso è avvezza a vedersi: 1) rappresentata in scena; 2) rappresentata come produttrice di rappresentazioni (*vedi* il richiamo all'isola di Belvedere).

Prendiamo per esempio la corte come pubblico, oggetto della rappresentazione nell'*Orlando Furioso*. Un primo riferimento significativo è nel canto IV:

La bella rocca solo edificai
per tenervi Ruggier sicuramente
che preso fu da me, come sperai
che fossi oggi tu preso similmente:
e donne e cavalier, che tu vedrai,
poi ci ho ridotti, et altra nobil gente,
acciò che quando a voglia sua non esca,
avendo compagnia, men gli rincresca.

Pur ch'uscir di là sù non si domande,
d'ogni altro gaudio lor cura mi tocca;
che quanto averne da tutte le bande
si può del mondo, è tutto in quella rocca
suoni, canti, vestir, giuochi, vivande,
quanto può cor pensar, può chieder bocca.
Ben seminato avea, ben cogliea il frutto;
ma tu sei giunto a disturbarmi il tutto.
[ott. 31-32]

Si tratta di una corte "ideale", benché coartata, messa insieme dal mago Atlante grazie a rapimenti volanti per mezzo dell'Ippogrifo. Questa corte sta dentro il castello e noi la vediamo solo quando questo, frutto di magia, sparisce nel nulla.

Il castello stesso, tanto aereo e inaccessibile quanto effimero, e le attività ludiche che in esso si svolgono, intrattengono legami, da una parte, con le risorse della letteratura cavalleresca e cortese e, dall'altra, con gli spettacoli

della "Ferrara finta", quali poi saranno il "Castello di Gorgoferusa" o il "mago rilucente". Essi rientrano quindi a buon diritto nel nostro discorso. Il semplice richiamo alle fonti dell'episodio non tiene però conto dell'itinerario che la protagonista, Bradamante, e con lei il lettore, hanno dovuto percorrere per arrivare alla visione di ciò che si cela dentro il castello. Alla visione: tutto l'itinerario si svolge a partire da un'educazione dello sguardo di Bradamante.

Si inizia con Pinabello di Maganza, che racconta alla donna guerriera il suo incontro con il mago (II, 41-56) come una paratassi di incongruenze e di immagini slegate; la maga Melissa, in seguito, insegna a Bradamante a "interpretare" le illusioni create da Atlante e la bugia raccontata dal ladro Brunello, in concorrenza con Bradamante per la liberazione di Ruggero (III, 66-74), e a sua volta a produrne di proprie per ingannare i suoi avversari.

Nello spazio degli incontri, rispettivamente, con il ladro e con il mago (III, 76-77 e IV, 1-27), è come se diverse rappresentazioni fossero tra loro in concorrenza o, se vogliamo, come se sopra un unico palcoscenico si confrontassero tre simulazioni, volte ciascuna a imporre la propria "finta realtà":

> Conosce ella Brunel come lo vede,
> di cui la forma avea sculpita in mente:
> onde ne viene, ove ne va, gli chiede;
> quel le risponde, e d'ogni cosa mente.
> La donna, già prevista, non gli cede
> in dir menzogne, e simula ugualmente
> e patria, e stirpe, e setta, e nome, e sesso;
> e già gli volta alle man pur gli occhi spesso.
> [III, 76]

> Del mago ogn'altra cosa era figmento,
> che comparir facea pel rosso il giallo:
> ma con la donna non fu di momento,
> che per l'annel non può veder in fallo.
> Più colpi tuttavia diserra al vento,
> e quinci e quindi spinge il suo cavallo;
> e si dibatte e si travaglia tutta,
> come era, innanzi che venisse, instrutta.
> [IV, 20]

Il gioco degli occhi e delle parole rappresenta il tramite di questa ricomposizione del mondo in forma di problematica e agonistica compresenza di finzioni: esse sdoppiano le cose tra verità e apparenza, creano spazi, stabiliscono tra le figure sistemi di relazioni in funzione di un "discorso fraudolento" che deve ricostruire la realtà per appropriarsene.

Siamo, com'è evidente, in parallelo con le forme e i temi della commedia cinquecentesca: la diegesi dell'Ariosto narratore, però, riflette il moltiplicarsi e il confrontarsi dei punti di vista su una realtà, in senso gnoseologico, aperta al possibile: inganni, beffe e controbeffe assumono così le dimensioni di modi della conoscenza in contraddizione tra loro.

Questi spazi, ordinati a partire da un punto di vista, chiamano in causa per altri versi la prospettiva come "forma simbolica" della cultura (da Panofsky), nozione ormai interdisciplinare tra pittura e teatro che ci consente di leggere con occhi diversi le implicazioni teatrali nel testo ariostesco.

Prima di continuare, si impone un distinguo. Con quanto si è detto fino a ora, non si insinua che nel *Furioso* la corte estense non rivesta una funzione di primo piano. Ariosto la rappresenta al culmine della piramide visiva (per rimanere nei termini della prospettiva), ma non ne riduce le attribuzioni al solo ruolo "demiurgico" nei confronti della città (di quella vera e di quella finta): la inserisce invece nel contesto più vasto e insieme più drammatico di una storia su scala europea, non più misurabile attraverso il tempo della festa e delle sue rappresentazioni, ma sottomesso piuttosto alle discontinuità del dubbio, del conflitto e della Fortuna.

Allo stesso modo, le forme teatrali, o meglio teatrabili, del *Furioso*, si aprono a nuovi campi di significati.

Per rimanere all'episodio di Atlante, a tre teatri corrispondono, giusta la nostra ipotesi, tre "scatole prospettiche" in contrasto tra loro in tutto fuorché nel "punto di fuga": il castello di Atlante, spazio del tutto astratto rispet-

to al paesaggio, praticabile soltanto attraverso una percezione visiva:

> Da quattro canti era tagliato, e tale
> che parea dritto a fil de la sinopia.
> Da nessun lato né sentier né scale
> v'eran che di salir facesser copia.
> [IV, 13]

Le linee prospettiche convergono però verso una figura che, scomparendo, ne rivela un'altra, prima nascosta: la corte fuori del libro si trova all'improvviso a contemplare la propria immagine ideale. E ancora dietro la corte c'è l'ultimo e più autentico punto di fuga: l'antenato degli Estensi, Ruggiero, il quale viene poco dopo fatto scomparire a sua volta dall'Ippogrifo che se lo porta via (ott. 46).

La scena assume così un carattere fortemente illusionistico. Tenendo conto anche della "contraddizione poliprospettica", non possiamo non riconoscere nei teatri del *Furioso* i modi del manierismo figurativo.

Ariosto sembra dunque partire dal pur ricchissimo orizzonte municipale delle "finzioni estensi" per superarlo (scelta che egli compie, d'altronde, anche sul versante linguistico) e aprirsi alle più vaste problematiche culturali che circolano nell'Italia dei primi decenni del Cinquecento.

Prendiamo in esame un altro riferimento alla corte ideale e al suo apparato scenico: l'isola di Alcina,

> che si può ben così nomar quel loco,
> ove mi credo che nascesse Amore;
> non vi si sta se non in danza e giuoco,
> e tutte in festa vi si spendon l'ore:
> pensier canuto né molto né poco
> si può quivi albergare in alcun core;
> non entra quivi disagio, né inopia,
> ma vi sta ognor col corno pien la Copia.
> [VI, 73]

> A quella mensa citare, arpe, e lire,
> e diversi altri dilettevol suoni
> faceano intorno l'aria tintinire

d'armonia dolce, e di concenti buoni.
Non vi mancava chi cantando, dire
d'amor sapesse gaudii, e passioni,
o con invenzioni, e poesie
rappresentasse grate fantasie.

Non è diletto alcun che di fuor reste,
che tutti son ne l'amorosa stanza;
e due e tre volte il dì mutano veste,
fatte or ad una, or ad un'altra usanza.
Spesso in conviti, e sempre stanno in feste,
in giostre, in lotte, in scene, in bagno, in danza.
[VII, 19 e 31]

Il giardino di Alcina nasce dalla tradizione degli Eden letterari, ma in essa convergono anche, con ogni probabilità, le suggestioni degli spettacoli ferraresi del Belvedere, ed è sicuro che vi compaiano i ricordi della Circe omerica e della Didone virgiliana. Infine, le corti incantate, teatri nel teatro con funzione di "ragnificazione" nei confronti dei personaggi erranti, sono un luogo ricorrente nella letteratura cavalleresca.

Ariosto qui, impiega la prospettiva in due modi. Per prima cosa, ordina la scena di Alcina secondo un tempo controllato (che, infatti, non trascorre) in rapporto con uno spazio anti-romanzesco nel quale i singoli fili narrativi vengono ricomposti in forma di *Hortus conclusus* a partire dal punto di vista della maga: dove, quindi, l'*entrelacement* e l'imprevisto non hanno luogo.

E seppi poi, che tratti a simil porto
avea mill'altri amanti, e tutti a torto.

E perché essi non vadano pel mondo
di lei narrando la vita lasciva,
chi qua, chi là, per lo terren fecondo
li muta, altri in abete, altri in oliva
altri in palma, altri in cedro, altri (secondo
che vedi me) su questa verde riva;
altri in liquido fonte, alcuni in fiera,
come più aggrada a quella fata altiera.
[VI, 50-51]

In secondo luogo, il sintagma "chi qua, chi là" e l'iterazione di "altri", segni attraverso i quali le diversità diventano relazionabili, segni cioé che creando la scena, costruiscono per il lettore una nuova prospettiva, perché a loro volta pongono in relazione il teatro di Alcina con altri luoghi del poema, come la selva-pazzia, il palazzo di Atlante, la Luna, in cui i cammini interrotti o intrecciati e i tempi discontinui dei personaggi, oltre che il tema della pazzia a essi sotteso, trovano una loro ordinata architettura:

Varii gli effetti son, ma la pazzia
è tutt'una però che li fa uscire;
gli è come una gran selva, ove la via
conviene a forza, a chi vi va, fallire:
chi su, chi giù, chi qua, chi là, travia.
[XXIV, 2]

Subito smonta, e fulminando passa
dove più dentro il bel tetto s'alloggia;
corre di qua, corre di là, né lassa
che non vegga ogni camera, ogni loggia.

Tosto che pon dentro alla soglia il piede,
per la gran corte e per le loggie mira;
né più il gigante, né la donna vede,
e gli occhi indarno or quinci or quindi aggira.
Di su di giù va molte volte e riede;
né gli succede mai quel che desira.
[XII, 9 e 18]

Altri in amar lo perde, altri in onori,
altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze,
altri ne le speranze de 'signori,
altri dietro alle magiche sciocchezze.
[XXXIV, 85]

In questo caso la forma della scena assume una duplice funzione conoscitiva: la rappresentazione dell'umana pazzia e l'applicazione di un criterio di lettura all'interno del testo. In altre parole: per mezzo della scena si può leggere il mondo come si legge il poema.

Su un versante del tutto differente, si leggano ora i proemi ai canti IV e VII (rispettivamente ott. 1-2 e 1-2) che introducono il tema della simulazione: "Quantunque il simular sia le più volte..."; "Oh quante sono incantatrici, oh quanti / incantator tra noi...".

Giulio Ferroni e Amedeo Quondam hanno stabilito, e a ragione, la connessione corte-teatro in quanto luoghi fondati su un sistema di simulazioni (i manuali di cortegiania depongono in tal senso). Ariosto, però, sembra allargare l'orizzonte delle pratiche simulatorie all'umanità in generale, ponendosi quindi all'incrocio tra la filiera "cortigiana" e quella, non sapremmo dire se più umanistica o antirinascimentale, che va dal *Momus* dell'Alberti ai *Ricordi* del Guicciardini alle lezioni di Della Casa.

È importante l'accento, anche questo manieristico, che Ariosto pone sulla scena nella quale viene rappresentato chi impara a fingere: abbiamo già visto Bradamante. Ruggiero, anche lui istruito da Melissa, sfugge al teatro di Alcina grazie alla simulazione. Anche in questo caso il narratore descrive il controinganno con dovizia di particolari:

> Ma come l'avisò Melissa, stette
> senza mutare il solito sembiante,
> fin che l'arme sue, più dì neglette,
> si fu vestito dal capo alle piante:
> e per non farle ad Alcina suspette,
> finse provar s'in esse era aiutante,
> finse provar s'egli era fatto grosso,
> dopo alcun dì che non l'ha avute indosso.
> [VII, 75]

Questa trasfigurazione dei rapporti umani sotto il segno della rappresentazione fittizia attraversa, in varie forme, tutto l'*Orlando Furioso*.

Nel canto I abbiamo, subito, la sceneggiata di Angelica di fronte a Sacripante in pena per la di lei verginità (ott. 51-56):

> E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
> fa di sé bella et improvvisa mostra,
> come di selva o fuor d'ombroso speco

Diana in scena o Citerea si mostra:
e dice all'apparir: «Pace sia teco:
teco difenda Dio la fama nostra,
e non comporti contra ogni ragione
ch'abbi di me sì falsa opinione».
[ott. 52]

Giuliano Innamorati ci avverte che qui "Ariosto si richiama al gusto delle rappresentazioni mitologiche che era diffuso nelle corti tra la fine del secolo XV e i primi del XVI". Vi si legge anche il ricordo delle apparizioni divine dell'*Eneide*; di certo Angelica e Sacripante sono "in scena", e il roseto dal quale la principessa esce all'improvviso, in accordo perfetto con il monologo di Sacripante, fondato sulla metafora rosa-verginità, costituisce una scenografia così "prospettica" da sembrare una parodia dei fondali veri.

Angelica racconta a Sacripante di essere ancora vergine. Il narratore commenta:

Forse era ver, ma non però credibile
a chi del senso suo fosse signore;
ma parve facilmente a lui possibile,
ch'era perduto in via più grave errore.
[ott. 56]

In precedenza il narratore aveva raccontato le traversie amorose di Sacripante (ott. 45-47): una storia fatta di ritardi e di imprevisti; la simulazione di Angelica, al contrario, mettendo in ordine lo spazio e il tempo, rende possibile non solo la verginità della stessa (sulla quale Ariosto fa calare soltanto l'ombra di un dubbio), ma anche l'azione di Sacripante sul mondo, finalmente "visibile" secondo il suo punto di vista.

Il rapporto spazio-tempo (cronotopo) delineato da questo teatro simulatorio è simile, sotto certi aspetti, a ciò che Machiavelli identifica come "occasione", il che non fa che confermarne il rilievo pragmatico e, se vogliamo, teleologico.

I due spazi "agibili", ariostesco e machiavelliano, hanno in comune, ancora, la dimensione effimera e relativa: come già era stato per Polinesso, la scena sfugge di mano

alla "regista" perché Sacripante interpreta in modo poco consono ai doveri della cavalleria l'occasione che gli viene offerta e decide di cogliere all'istante la rosa di Angelica (ott. 57-59); sopravverrà Bradamante, di lì a poco, per farlo recedere dagli spiacevoli propositi (ott. 60).

L'occasione in forma di teatro ritorna nel racconto di Olimpia (canto IX): decisa, costei, a salvarsi dal tiranno Cimosco per mezzo del "simular" (ott. 36), finge di acconsentire a sposarsi con il figlio di lui, Arbante. Ecco la descrizione della prima notte di nozze: una *Giuditta e Oloferne* a metà tra la tragedia e il dipinto barocco.

> Io dietro alle tendine avea nascoso
> quel mio fedele; il qual nulla si mosse
> prima che a me venir vide lo sposo;
> e non l'attese che corcato fosse,
> ch'alzò un'accetta, e con sì valoroso
> braccio dietro nel capo lo percosse,
> che gli levò la vita e la parola:
> lo saltai presta, e gli segai la gola.
> [ott. 41]

Allo stesso modo Gabrina (canto XXI) offre al prigioniero e malato Filandro la possibilità di mostrare ad Argeo la sua fedeltà sincera, preparandogli un palcoscenico oscuro sul quale Filandro ucciderà, senza riconoscerlo, Argeo stesso, e Lidia, ormai all'Inferno (canto XXXIV), con i suoi lamenti induce l'innamorato (non corrisposto) Alceste a rivoltarsi contro alleati e amici. Essa racconta ad Astolfo: "gli do speranza di farlo anco degno / che la persona mia potrà fruire" (ott. 31).

Le scene costruite da Angelica, Olimpia, Gabrina e Lidia, le occasioni che esse preparano per le loro vittime, hanno origine nel contesto di un'altra occasione, questa volta "esterna" (in certo senso la imitano), colta al volo dal personaggio ingannatore:

> Ecco Fortuna al mal propizia, diede
> a questa scelerata occasione
> di metter fin con memorabil male
> al suo cieco appetito irrazionale.
> [XXI, 35]

Come ode Alceste ch'io vo a ritrovarlo,
mi viene incontro pallido e tremante;
di vinto e di prigione, a riguardarlo,
più che di vincitore have sembiante:
io che conosco ch'arde, non gli parlo

sì come avea già disegnato inante;
vista l'occasion, fo pensier nuovo
conveniente al grado in ch'io lo trovo.
[XXXIV, 25]

Questo, per fare solo gli esempi pertinenti agli ultimi due casi.

Il discorso ci ha quindi ricondotti all'ottica romanzesca nella quale le implicazioni teatrali dell'*Orlando Furioso* devono di necessità collocarsi.

La finzione è architettabile solo a partire da una conveniente congiuntura spazio-temporale tra quelle possibili: il luogo e il momento opportuni che, altrove, tanto il "principe" quanto il "cortigiano" devono imparare a riconoscere per individuare lo spazio della realtà sul quale edificare la propria scena.

Testi di riferimento

R. Alhaique Pettinelli, *Una descrizione di Ferrara nell'Angelica Innamorata*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a c. di G. Papagno e A. Quondam, Bulzoni, Roma 1982, pp. 279-311.

F. Angelini, *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana Einaudi*, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1979, pp. 69-93.

M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1940, vol. II.

G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1988.

L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a. c. di C. Segre. A. Mondadori, Milano 1987.

G. Baldassari, *Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, cit., pp. 605-635.

M. Baratto, *La Commedia del Cinquecento*, Neri Pozza, Vicenza 1977.
M. Baratto, *La fondazione di un genere (per un'analisi drammaturgica della commedia del Cinquecento)*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a c. di M. De Panizza Lorch, Comunità, Milano 1980, pp. 3-24.
N. Borsellino, *Ludovico Ariosto. Dimensioni della realtà e spazio scenico: le cinque commedie*, in *Letteratura Italiana*, vol. IV, *Il Cinquecento*, Laterza, Bari 1973.
M. Bregoli Russo, M. Calore, *Spettacoli nel Rinascimento negli stati estensi*, Bologna 1980.
F. Cruciani, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, 5, 1972, pp. 1-16.
F. Cruciani, *Prospettive della scena: "Le Bacchidi" del 1531*, "Biblioteca teatrale", XI-XVI (1976), pp. 49-69.
F. Cruciani, *La sperimentazione teatrale fra Quattro e Cinquecento: lo spazio delle rappresentazioni*, in *Alla corte degli Estensi*, Atti del convegno internazionale di studi, Ferrara 5-7 marzo 1992, a c. di M. Bertozzi, Università degli studi di Ferrara, Ferrara 1994, pp. 209-216.
F. Cruciani, D. Seragnoli (a c. di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, il Mulino, Bologna 1987.
G. Davico Bonino, *La commedia del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1977, vol. II.
M. De Panizza Lorch (a c. di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Comunità, Milano 1980.
G. Ferrari, *Il manoscritto "Spectacula" di Pellegrino Frisciani*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, cit., pp. 431-449.
G. Ferroni, *"Mutazione" e "Riscontro" nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla commedia del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1972.
G. Ferroni, *Per una storia del teatro dell'Ariosto*, in "Rassegna della letteratura italiana", I-II, pp. 85-128.
G. Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del '500*, Bulzoni, Roma 1980.
A. Fontana, *La scena*, in *Storia d'Italia*, vol. I, *I caratteri originali*, Einaudi, Torino 1972, pp. 794-866.
P. Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Einaudi, Torino 1957.
A. Gareffi, *Cavallerie ferraresi*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, cit., pp. 467-488.
A. Hauser, *Il manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1965.

G. Innamorati, *Introduzione e Commento a "Orlando Furioso"*, Feltrinelli, Milano 1995.
P. Larivaille, *Spazio scenico e spazio cittadino ne "La Lena"*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, cit., pp. 257-278.
G. Papagno, A. Quondam (a c. di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Bulzoni, Roma 1982.
A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino 1993.
A. Piromalli, *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*, La Nuova Italia, Firenze 1953.
M. Plasaince, *Lo spazio ferrarese nelle due prime commedie dell'Ariosto*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, cit., pp. 247-255.
A. Quondam, *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 135-1.
F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La "Calandria" alla corte di Urbino*, il Mulino, Bologna 1986.
F. Ruffini, *Linee rette e intrichi: il Vitruvio di Cesariano e la Ferrara teatrale di Ercole I*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, cit., pp. 365-429.
M. Tafuri, *Il luogo teatrale dall'Umanesimo ad oggi*, in *Teatri e scenografie*, Tci, Milano 1976, pp. 25-39.
L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977.

8. Niccolò Machiavelli: *Il Principe*, capitolo XVIII

Lettura di Elisabetta Menetti

Quomodo fides a principibus sit servanda

Quanto sia laudabile in uno principe mantenere la fede e vivere con integrità e non con astuzia, ciascuno lo intende; nondimanco si vede, per esperienzia ne' nostri tempi, quelli principi avere fatto gran cose, che della fede hanno tenuto poco conto, e che hanno saputo con l'astuzia aggirare e' cervelli degli uomini; e alla fine hanno superato quelli che si sono fondati in sulla lealtà.

Dovete, adunque, sapere come sono dua generazioni di combattere: l'uno con le leggi, l'altro con la forza: quel primo è proprio dello uomo, quel secondo è delle bestie: ma perché el primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo. Pertanto, a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e l'uomo. Questa parte è suta insegnata a' principi copertamente dagli antichi scrittori; li quali scrivono come Achille e molti altri di quelli principi antichi furono dati a nutrire a Chirone centauro, che sotto la sua disciplina li custodissi. Il che non vuole dire altro, avere per precettore uno mezzo bestia e mezzo uomo, se non che bisogna a uno principe sapere usare l'una e l'altra natura; e l'una sanza l'altra non è durabile.

Sendo, dunque, uno principe necessitato sapere bene usare la bestia debbe di quelle pigliare la golpe e il lione; perché il lione non si defende da' lacci, la golpe non si defende da' lupi. Bisogna, adunque, essere golpe a conoscere e' lacci, e lione a sbigottire e' lupi. Coloro che stanno semplicemente in sul lione, non se ne intendano. Non può, pertanto, uno signore prudente, né debbe, osservare la fede, quando tale osservanzia li torni contro e che sono spente le cagioni che la feciono promettere. E se gli uomini fussino tutti buoni, questo precetto non sarebbe buono; ma perché sono tristi, e non la osservarebbono a te, tu etiam non l'hai ad osservare a loro. Né mai a uno principe mancorono cagioni legittime di colorire la inosservanzia. Di questo se ne potrebbe dare infiniti esempli moderni e mostrare quante paci, quante promesse sono state fatte irrite e vane per la infidelità de' principi: e quello che ha

saputo meglio usare la golpe, è meglio capitato. Ma è necessario questa natura saperla bene colorire, ed essere gran simulatore e dissimulatore: e sono tanto semplici gli uomini, e tanto obediscano alle necessità presenti, che colui che inganna, troverrà sempre chi si lascerà ingannare.

Io non voglio, degli esempli freschi, tacerne uno. Alessandro VI non fece mai altro, non pensò mai ad altro, che a ingannare uomini: e sempre trovò subietto da poterlo fare. E non fu mai uomo che avessi maggiore efficacia in asseverare, e con maggiori giuramenti affermassi una cosa, che la osservassi meno: nondimeno sempre li succederono gli inganni ad votum, perché conosceva bene questa parte del mondo.

A uno principe, adunque, non è necessario avere in fatto tutte le soprascritte qualità, ma è bene necessario parere di averle. Anzi ardirò di dire questo, che, avendole e osservandole sempre, sono dannose; e parendo di averle, sono utili; come parere pietoso, fedele, umano, intero, religioso, ed essere; ma stare in modo edificato con l'animo, che, bisognando non essere, tu possa e sappi mutare el contrario. E hassi ad intendere questo, che uno principe, e massime uno principe nuovo, non può osservare tutte quelle cose per le quali gli uomini sono tenuti buoni, sendo spesso necessitato, per mantenere lo stato, operare contro alla fede, contro alla carità, contro alla umanità, contro alla religione. E però bisogna che egli abbia uno animo disposto a volgersi secondo ch'e' venti della fortuna e le variazioni delle cose li comandano, e, come di sopra dissi, non partirsi dal bene, potendo, ma sapere intrare nel male, necessitato.

Debbe, adunque, avere uno principe gran cura che non gli esca mai di bocca una cosa che non sia piena delle soprascritte cinque qualità; e paia, a vederlo e udirlo, tutto pietà, tutto fede, tutto integrità, tutto umanità, tutto religione. E non è cosa più necessaria a parere di avere che questa ultima qualità. E gli uomini, in universali, iudicano più agli occhi che alle mani; perché tocca a vedere a ognuno, a sentire a pochi. Ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se'; e quelli pochi non ardiscano opporsi alla opinione di molti che abbino la maestà dello stato che li defenda; e nelle azioni di tutti gli uomini, e massime de' principi, dove non è iudizio a chi reclamare, si guarda al fine. Facci dunque uno principe di vincere e mantenere lo stato: e' mezzi saranno sempre iudicati onorevoli e da ciascuno laudati, perché il vulgo ne va sempre preso con quello che pare, e con lo evento della cosa; e nel mondo non è se non vulgo: e li pochi non ci hanno luo-

go quando li assai hanno dove appoggiarsi. Alcuno principe de' presenti tempi, quale non è bene nominare, non predica mai altro che pace e fede, e dell'una e dell'altra è inimicissimo; e l'una e l'altra, quando e' l'avessi osservata, gli arebbe più volte tolto o la reputazione o lo stato.

1. Con il capitolo diciottesimo del *Principe*, il lettore di oggi si trova di fronte a un testo semplice e complesso a un tempo. Semplice perché largamente commentato, complesso perché l'analisi che vi è affidata ha scandalizzato per secoli, a partire dalla condanna ufficiale degli scritti di Machiavelli, posti all'Indice dei libri proibiti dalla Chiesa nel 1559. Inoltre, le letture che ne sono state fatte sono molte, tra le quali si possono annoverare anche quelle responsabili di quel "machiavellismo" deteriore, riassunto nella massima proverbiale (ma non di Machiavelli) per cui "il fine giustifica i mezzi". Per dirla con Gennaro Sasso, è "forse il testo più tormentato, studiato, vilipeso, maledetto, tra quanti ne annoveri non solo l'intera opera di Machiavelli, ma l'intero pensiero politico moderno"

Per commentare questo testo, allora, occorre innanzitutto sgombrare il campo, così come ha fatto il suo autore, da inevitabili ambiguità. Infatti il tema che viene qui affrontato è delicatissimo, poiché riguarda la lealtà (la "fede", traduzione di *fides*): il principe deve rispettare la parola data o è autorizzato a tradirla, nel caso ciò risulti più utile ai suoi progetti? La risposta è già nelle primissime battute del capitolo. Tuttavia, prima di analizzarle, bisogna ricordare le premesse metodologiche elaborate nel capitolo XV, dove si può leggere un passaggio fondamentale per comprendere a fondo il pensiero dello scrittore. Egli dice con chiarezza che nel suo trattato si atterrà alla "verità effettuale della cosa" e non alla "immaginazione di essa". Il che comporta un'analisi obiettiva e spregiudicata delle regole della politica. Ed il primo passo in questa direzione non può non incrociare il problema della morale (per poi superarlo).

L'autonomia della politica dalla morale, cifra assolutamente originale del pensiero politico machiavelliano, ha in queste premesse la sua giustificazione e nel capitolo XVIII

la sua più radicale esplicazione ed elaborazione. Machiavelli, a differenza di altri trattatisti del Quattrocento come il Pontano o Giuniano Maio, individua e isola il terreno della politica, per esaminarlo "per quello che esso effettivamente è" non per quello "che si vorrebbe che fosse". Lo scarto rispetto a certo pensiero politico umanistico, ma anche medievale, volti a dipingere un ritratto eticamente perfetto e astratto del principe ideale, è fuor di dubbio radicale, finanche rivoluzionario. Il richiamo di Machiavelli alla realtà comporta inevitabilmente la consapevolezza di dover prima di tutto rifiutare la chimera di utopiche repubbliche e di ideali figure di principi. Il baricentro viene così spostato: la morale non deve essere confusa con la politica. Sono due piani diversi, come Machiavelli spiega, appunto, nel capitolo XVIII.

Ponendo una qualità morale (la lealtà) in contrasto con la pratica politica, lo scrittore porta alle estreme conseguenze, dunque, un ragionamento già delineato nelle pagine precedenti.

Si diceva che la risposta al quesito iniziale (*quomodo fides a principibus sit servanda*) è contenuta nell'*incipit* del capitolo. Per quanto la lealtà e l'integrità possano sembrare incontestabilmente lodevoli, "nondimanco", scrive Machiavelli, "si vede *per esperienzia* ne' nostri tempi, quelli principi aver fatto gran cose, che della fede hanno tenuto poco conto". Dove per "esperienzia" si deve intendere la realtà e la forza delle cose, che sono il solo criterio utile sul quale elaborare il manuale di comportamento del principe.

In questa prima frase, si ritrova una nota stilistica peculiare dell'incedere argomentativo dello scrittore, il quale, per sottolineare il conflitto tra i due corni del problema, impiega la congiunzione avversativa "nondimanco". Il sistema di valori caratterizzato dalla lealtà e dall'integrità non viene negato come bene in sé: "nondimanco" l'esperienza impone una logica cruda dove l'astuzia e il raggiro sono carte vincenti nel rapporto tra gli uomini. La morale da un lato, insomma, e la pratica politica dall'altro. Machiavelli aggiunge poi che ci sono due modi di "combattere": "l'uno con le leggi, l'altro con la forza". E in questo passaggio, che prelude alla pregnante immagine del cen-

tauro Chirone, lo scrittore segue da vicino il Cicerone del *De officiis:* "Nam cum sint duo genera decertandi, unum per disceptationem, alterum per vim, cumque illud proprium sit hominis, hoc beluarum; confugiendum est ad posterius, si uti non licet superiore" (I, 11, 34).

Ma il rapporto con il modello non è così semplice come può sembrare: pur recependo molte delle riflessioni ciceroniane sul significato delle leggi nello Stato e sui patti essenziali che devono regolare la vita civile, Machiavelli se ne discosta per quanto riguarda l'ottimismo umanistico, l'esaltazione di una *humanitas* da contrapporre nettamente alla *ferinitas*. È una scelta di campo anche questa radicale, che coinvolge l'intero impianto teorico del *Principe*. È ciò che la critica ha definito "pessimismo antropologico" ovvero la lucida consapevolezza dell'egoismo istintuale di fondo dell'uomo, inevitabilmente irretito dai suoi bisogni più elementari, che si radicano in un'ancestrale ferinità.

L'argomentazione che segue viene espressa nella tipica forma tripartita del sillogismo. La prima parte prende le mosse dall'assunto ciceroniano per cui esistono due modi di combattere: con le leggi (tipico degli uomini) e con la forza (tipico delle bestie). La seconda parte prende in considerazione la "verità effettuale della cosa", per cui si constata che in date situazioni, quando le leggi non bastano, bisogna ricorrere alla forza (cioè al modo di combattere delle bestie). La terza parte è introdotta dalla congiunzione conclusiva "pertanto" che crea un forte nesso logico con la premessa: il principe deve saper essere sia uomo che bestia.

Il punto d'arrivo del ragionamento machiavelliano a ben vedere contiene, allora, una polemica verso l'identificazione tradizionale uomo-leggi e bestia-forza, risalente appunto a Cicerone. Per Machiavelli la forza e la violenza sono fattori costantemente presenti nella vita umana e, poiché combattere solo con le leggi "molte volte non basta", è necessario ricorrere alla forza. E, dunque, per il principe il "sapere usare bene la bestia" è una necessità, che nasce dalla consapevolezza dell'ineliminabile componente ferina insita nell'umanità. Nell'immagine mitica del centauro, allora, Machiavelli vede la sintesi della condizio-

ne umana. Mezzo uomo e mezzo cavallo, Chirone, figlio di Saturno, ha "nutrito" eroi e principi antichi, il che significa che gli uomini votati a grandi imprese devono "sapere usare l'una e l'altra natura".

La figura del centauro non è un'invenzione di Machiavelli: è un archetipo che risale a un'antica antropologia pagana, nella quale convivono la componente umana e quella ferina. Già Senofonte, come ha notato Raimondi, aveva celebrato l'unione dell'"hominis ante rem consultandi peritia" con l'"equi et velocitas et vires". L'uomo, dunque, deve seguire l'arcana saggezza di questo mito. Egli, insomma, non viene collocato in una visione idealizzante, ma per la prima volta viene colto nella sua più profonda verità ed essenza. Machiavelli, sulla scorta della tradizione naturalistica rinascimentale, perviene così a una visione dell'uomo del tutto spregiudicata e ardita, se confrontata al filone di pensiero cristiano-umanistico. L'uomo, al di là delle sue conquiste spirituali e razionali, rimane per lo scrittore inevitabilmente legato alle sue radici istintuali, "biologiche" e "animali". Questo è il mondo in cui vive e con questi sentimenti e impulsi egli deve convivere. Lo scrittore poi prosegue il suo ragionamento aggiungendo che della "bestia" un principe, quando se ne presenti l'occasione ("necessitato"), deve saper "pigliare" la volpe e il leone. Queste due celebri metafore animali provengono da una molteplicità di fonti sia classiche (Aristotetele e ancora il Cicerone del *De officiis*) che medievali (bestiari, raccolte favolistiche, lo stesso Dante di *Inferno* XXVII, 75). Ma nuova è la pregnanza con cui Machiavelli le ripropone ai suoi lettori. La volpe e il leone, simboli rispettivamente della scaltrezza e della forza, forniscono il paradigma di qualità ritenute fondamentali per l'azione del principe. Se il leone non si difende dai lacci, la volpe non si difende dai lupi: l'orizzonte metaforico rimane all'interno delle forme dell'apologo e della favola esopiana. Il mondo animale traduce quelle qualità di cui un principe ha bisogno per amministrare bene il suo Stato. E, precisa Machiavelli, chi governa solo con la forza rivela una scarsa conoscenza della realtà che lo circonda. Occorre a tempo debito saper far uso sia della forza sia della scaltrezza. Un signore "prudente", cioè saggio, non deve

allora osservare la parola data, quando possa costituire per lui uno svantaggio. L'"esperienzia" insegna che se gli uomini fossero "tutti buoni", allora non sarebbe giusto essere sleali; ma poiché gli uomini sono "tristi", sono malvagi, le regole del comportamento politico devono essere altre. E la parafrasi che proponiamo riproduce lo schema sintattico machiavelliano: a un periodo ipotetico dell'irrealtà ("se fussino... non sarebbe...") segue una causale ("perché sono tristi... tu etiam"). E l'evidente sfumatura che corre tra le due proposizioni disegna esattamente lo scarto esistente tra un mondo ideale di valori etici e la vera natura delle cose. Il primo è tutto all'interno di un'ipotesi irreale, la seconda viene ribadita con perentorietà. Il precetto che ne deriva, infine, viene proposto come indiscutibile: "tu etiam non l'hai ad osservare a loro".

A questa disincantata visione della realtà, nella quale Machiavelli separa nettamente la morale dal campo d'intervento della politica, segue un altro lucido consiglio che costituirà un viatico per larga parte della pratica politica del tardo Rinascimento e del Seicento. È necessario, infatti, che il principe sia capace nell'arte della dissimulazione.

Tema assai dibattuto e che dal Castiglione si dipanerà fino a Torquato Accetto, l'arte di simulare e dissimulare acquista in questa pagina una rilevanza particolare. Ancora una volta è la "verità effettuale della cosa" a segnare i limiti dell'azione umana. Difatti a conclusione di capitolo Machiavelli sottolinea con forza quanto le apparenze, diremmo noi l'immagine pubblica, siano importanti, anzi dirimenti per chi vuole governare uno Stato. "Ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se' ": gli uomini esprimono i loro giudizi sulla base di impressioni superficiali, pochi di loro sono in grado di smascherare la reale natura del potere di un sovrano. E quei pochi rimangono inevitabilmente vincolati al conformismo della maggioranza. Ecco perché "massime un principe nuovo" deve saper simulare tutte le migliori e apprezzabili qualità, ma, al momento opportuno, essere pronto "a mutare el contrario". Il principio dell'autonomia della politica dalla morale non poteva essere espresso con maggior nettezza.

A questo proposito occorre rilevare come nel corso di

tutto il capitolo ricorra più volte il verbo "sapere" associato all'idea di compiere il male: si vedano il "*sapere* bene usare la bestia", "*sapere* intrare nel male, necessitato", "*sapere* mutare el contrario". Per Machiavelli il ricorso al "male" viene considerato una vera e propria capacità. Di fronte a un mondo lacerato da un'umanità malvagia, il principe deve dotarsi di tutte le armi più efficaci, comprese quelle della violenza e della crudeltà, per realizzare con successo il suo compito. Già nel capitolo XV si anticipava questa amara e disincantata conclusione: "uno uomo che voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene rovini infra tanti che non sono buoni. Onde è necessario a uno principe, volendosi mantenere, imparare a potere essere non buono". Affermazione che va confrontata con la desolata presa di coscienza di questa umanità nel capitolo XVII o con quella dei *Discorsi* (I, 3).

Le qualità morali dunque assumono un valore relativo: esse si devono misurare in base alle circostanze storiche nelle quali il principe si trova a operare. Dunque lealtà, magnanimità o pietà possono essere utili, ma in talune circostanze possono risultare "dannose". La capacità del principe allora si determina proprio in questa impresa: il "saper" calcolare abilmente il comportamento più adatto, entrando in contrasto anche con le tendenze profonde della sua psicologia.

La radicalità di queste pagine, di cui anche Machiavelli era consapevole (si consideri: "Anzi *ardirò* di dire questo..."), non deve far perdere di vista, d'altronde, il contesto generale del trattato. Come innanzitutto Sasso ha ribadito, il ricorso al male è una necessità: di fronte a circostanze che rischiano di travolgerlo, il principe deve saper prendere soluzioni estreme. Ma questo atteggiamento non è fine a se stesso, vi è sotteso anzi un ampio progetto di rinnovamento politico, che risulterà chiaro soprattutto nei capitoli finali. Nel *Principe* infatti si può scorgere un grandissimo progetto etico e antropologico: la liberazione dell'uomo dai vincoli e dai condizionamenti naturali, ideologici e oggettivi in cui si trova a vivere. In altre parole, grazie alla sua "virtù", l'uomo può difendersi dall'imprevedibile svolgersi della "fortuna". Argomento, questo, ca-

ro a tutta la tradizione umanistica da Leon Battista Alberti a Lorenzo Valla, ma che in Machiavelli assume una portata rivoluzionaria per la distanza improvvisa che assume rispetto agli autori precedenti. Se per Dante, insomma, l'uomo nasce libero e il suo peccato consiste nell'usare al peggio questa libertà, per Machiavelli l'uomo al contrario deve essere liberato. Il terreno della politica diventa dunque il luogo in cui può avvenire questa liberazione. A partire dalla constatazione, già aristotelica, che la radice ultima dell'anima umana è ferina, istintuale, "animale", lo scrittore ripone nella politica la possibilità di governare questi impulsi fino a trasformarli in energia positiva. Riconoscere, contrariamente ancora a Dante e alla visione cristiana, che gli uomini non sono buoni ma sono "tristi", non significa soccombere a tale malvagità. Riconoscere che l'uomo è anche "bestia", non significa lasciare che quest'ultima spadroneggi senza regola. Nella "bestia", invece, si possono riconoscere princìpi vitali utili per affrontare questa vita "tumultuosa e inquieta", come lo scrittore significativamente la definisce nella novella *Belfagor arcidiavolo*. La volpe e il leone, allora, sono componenti ferine, è vero, ma sono soprattutto valori o "virtù" da salvaguardare per l'equilibrato crescere della società e degli Stati. Se, per dirla con Ezio Raimondi, la meditazione di Machiavelli "è dominata dalla consapevolezza quasi ossessiva delle cose che vanno in rovina, dei corpi che si corrompono", è altrettanto forte anche la componente vitale che reagisce alla "fortuna", richiamando in senso positivo quegli stessi princìpi naturali. Solo in questa maniera l'uomo può liberarsi dai vincoli che lo tengono soggiogato e può opporsi alla "ruina". Il luogo della politica, come recentemente ha notato Gian Mario Anselmi, è "il luogo dell'audacia, della spregiudicatezza" ma l'obiettivo non è "l'esercizio del potere fine a se stesso (Machiavelli bollerà d'infamia tiranni e tirannide) bensì la piena liberazione dell'uomo dalle pastoie in cui è vincolato". In questo senso inoltre vanno letti anche i *Discorsi* e l'*Arte della guerra*, che possono essere considerati "trattati per la libertà".

La radicalità e la fermezza dei ragionamenti ora delineati trovano riscontro in una prosa asciutta e viva, che ri-

specchia e mette in risalto nella forma il pensiero disincantato dello scrittore. È una prosa, infatti, che "non lascia tempo agli scrupoli della prudenza", come ha scritto Raimondi. È che si organizza per antitesi, per coppie oppositive, segnate tipicamente dalle congiunzioni disgiuntive "o... o". Machiavelli non offre al lettore una soluzione intermedia, ma gli impone di scegliere tra due possibilità estreme. Il tono dello scrittore acquista allora una perentorietà, che viene sottolineata dal frequente uso di verbi o locuzioni, che esprimono l'idea della necessità. Si vedano in questo senso nel presente capitolo solo questi esempi: "ma perché el primo molte volte non basta, *conviene* ricorrere al secondo", "pertanto a uno principe *è necessario* sapere bene usare la bestia e l'uomo", "*è necessario* questa natura saperla bene colorire".

Inoltre, l'assolutezza argomentativa viene raggiunta dalla potente paratassi che lega tra loro frasi apodittiche, presentate appunto come necessarie e indiscutibili. Si veda il già richiamato: "tu etiam non l'hai ad osservare a loro". Spesso Machiavelli organizza illusoriamente il discorso, come se si svolgesse secondo una catena di cause ed effetti: molto spesso le frasi, anche se introdotte da un nesso causale, mantengono il carattere delle forti enunciazioni. Non bisogna dimenticare infine l'assidua lettura di testi classici, che costituiscono la spessa orditura del pensiero machiavelliano. Un percorso d'altronde caro a quel Rinascimento inquieto e "dialogico", impegnato a fare i conti con una tradizione complessa e ricca di infinite suggestioni. Non possiamo in questa sede soffermarci sui richiami storici e letterari del pensiero machiavelliano: già nell'analisi del capitolo abbiamo più volte ricordato gli *auctores* con i quali lo scrittore si è misurato.

2. Ci pare a questo punto opportuno analizzare, come avevamo anticipato all'inizio, le ultime righe del capitolo XVIII che contengono il celebre e tanto malamente divulgato principio della priorità del fine rispetto ai mezzi. Ancora con perentorietà ("facci dunque uno principe"), Machiavelli ricorda che il fine del principe è di "vincere e mantenere lo stato". Dunque "e' mezzi saranno sempre iudica-

ti onorevoli". E quei "mezzi" si trovano tutti in quell'invito a "sapere intrare nel male, necessitato": ma è importante sottolineare la parola "necessitato". Quando vi sono le condizioni, quando la "fortuna" conduce alla "ruina", allora per governare è "necessario" ricorrere alle doti del centauro. Ma solo allora. E Machiavelli, concludendo amaramente il capitolo, non si stanca di ricordare al suo lettore il motivo che è sotteso a questa decisione: "perché il vulgo ne va sempre preso con quello che pare, e con lo evento della cosa, e nel mondo non è se non vulgo". Il "vulgo", un'umanità corrotta insomma, giudica il principe dai risultati delle sue azioni ("evento della cosa") e dalle apparenze ("quello che pare"). E bisogna confrontarsi con questa realtà, con questa "verità effettuale" perché il popolo segue quegli stessi princìpi di egoismo e opportunismo poco sopra richiamati. Il naturalismo machiavelliano presiede dunque alla presa di coscienza della complessità dell'animo umano. Non è fuori luogo allora concludere richiamando un passaggio assai suggestivo di una lettera che Machiavelli scrisse al suo amico Francesco Vettor, il 31 gennaio 1515. Immaginando il futuro lettore del loro epistolario, lo scrittore si preoccupava del giudizio, contraddittorio, che avrebbe potuto suscitare. I due amici potrebbero sembrare "leggieri, incostanti, lascivi, volti a cose vane". Ma, dice Machiavelli, la realtà è un'altra: "Questo modo di procedere, se a qualcuno pare sia vituperoso, a me pare laudabile, perché noi imitiamo la natura, che è varia; e chi imita quella non può essere ripreso".

U. Dotti, *Niccolò Machiavelli. La fenomenologia del potere*, Feltrinelli, Milano 1979.
R. Esposito, *Ordine e conflitto*, Liguori, Napoli 1984.
F. Gilbert, *Machiavelli e Guicciardini*, Einaudi, Torino 1970.
N. Machiavelli, *Tutte le Opere*, a c. di G. Martelli, Sansoni, Firenze 1971.
Id., *Le grandi opere politiche*, a c. di G. M. Anselmi e C. Varotti, Bollati Boringhieri, Torino 1992-93, 2 voll.
Id., *Mandragola e Clizia*, a c. di G. M. Anselmi e E. Raimondi, Mursia, Milano 1984.
Id., *Il Principe*, a c. di G. Inglese, Einaudi, Torino 1995.
Id., *"Il Principe"* e *"Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio"*, in *Letteratura Italiana Einaudi, Le Opere*, vol. I, *Dalle origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992.
Id., *"Il Principe" e altri scritti*, a. c. di G. Sasso, La Nuova Italia, Firenze 1963.
N. Matteucci, *Alla ricerca dell'ordine politico*, il Mulino, Bologna 1984.
J. G. A. Pocock, *Il momento machiavelliano*, il Mulino, Bologna 1980, 2 voll.
E. Raimondi, *Politica e commedia*, il Mulino, Bologna 1972.
E. Raimondi, *Il potere e i ghiribizzi dell'esistenza*, ora in *I sentieri del lettore. Da Dante a Tasso*, a c. di A. Battistini, vol. I, il Mulino, Bologna 1994.
R. Ridolfi, *Vita di Niccolò Machiavelli*, Sansoni, Firenze 1978, 2 voll.
G. Sasso, *Niccolò Machiavelli*, il Mulino, Bologna 1993, 2 voll.
G. Sasso, *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1987-88, 3 voll.

In correlazione con i testi di Machiavelli sono da vedersi alcuni testi fondamentali di Guicciardini:

F. Guicciardini, *Ricordi*, a c. di E. Pasquini, Garzanti, Milano 1975.
F. Guicciardini, *Dialogo del reggimento di Firenze*, a c. di G. M. Anselmi e C. Varotti, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

9. Torquato Tasso: *La Gerusalemme Liberata*, vicende d'amore

Lettura di Gian Mario Anselmi

La *Liberata* è poema di grande complessità, in cui è possibile cogliere il concorso di generi molteplici, dalla poesia cavalleresca al teatro tragico al filone lirico-elegiaco fino a una sorta di archetipica dimensione melodrammatica.

La *Liberata* è inoltre poema di conflitti, conflitti irresolubili che dal Cosmo vanno a radicarsi fino nel cuore dei vari protagonisti, in particolare negli eroi cristiani (Rinaldo e Tancredi) e nelle eroine pagane (Armida, Clorinda, Erminia).

In questo contesto, il filone amoroso del poema assume un ruolo decisivo: segno, al tempo stesso, di contraddizione e dell'utopia di una possibile ricomposizione del tragico cui attinge la vicenda umana, magistralmente esemplata sulle vicende della riconquista di Gerusalemme.

La grandezza del Tasso sta nel non aver occultato il luogo del conflitto e la sua sostanziale significazione: il radicale prorompere delle forze infere e delle loro nere manifestazioni magiche è il prorompere stesso della Morte (non a caso Tasso vi lega sempre il contesto delle scene più cupe e sanguinose di battaglie e duelli), del suo incubo sempre incombente sull'uomo e che pure è necessario totalmente affrontare, visitare (il *topos* della *nékyia*), assumendo la Morte come l'altro coessenziale dell'essere uomo. Il viaggio nel regno della tenebra e dei fantasmi è il viaggio che ri-significa il regno della luce (come non pensare a Mozart, al *Flauto Magico*?): l'uno non elide l'altro, l'uno è condizione dell'altro, e in questo terribile, vertiginoso campo di tensione è dato muoversi all'uomo ed è proprio in questo campo che Tasso ha allogato la sua *Liberata*. Non a caso il canto culminante del poema, il XIII, è il canto in cui "l'altro" si fa percepibile, il canto dei "fantasmi", la cui voce di morte giunge fino a incrinare uno dei nuclei

lirici e patetici fondamentali della *Liberata*: per incanto di Ismeno, a Tancredi pare, infatti, di ascoltare, terribile, il lamento sofferente di Clorinda. Se pensiamo che il finale del canto XII è tutto occupato dalla disperazione cupa e senza consolazione di Tancredi e che, nel XIII, tale angoscia giunge a evocare la presenza della morta Clorinda, ben possiamo comprendere come siamo molto oltre il consumato mestiere della *variatio* e dell'uso del "meraviglioso": la tragedia di Tancredi e di Clorinda non si consuma (come spesso si è voluto leggere) tutta in quel rasserenante abbandono a Dio dell'eroina in fin di vita ("io vado in pace", XII, 68), ma si prolunga in una sorta di controcanto necessario, dove la Morte vera, come incubo, come senso di perdita totale si accampa, spezzandolo, nel cuore di Tancredi come nel cuore stesso del testo.

E, ancora non a caso, l'altra grande vicenda amorosa del poema, tra Rinaldo e Armida, pur a lieto fine, è costantemente sospesa su questa vertigine antropologica: giacché Armida è innanzitutto una maga, collocata al centro dei sistemi di incantesimi messi in campo da Ismeno per scompaginare le fila cristiane e si presenta con quelle caratteristiche di signora delle forze della natura (gli stessi animali) e di mediatrice con il mondo dell'occulto che richiama tante delle immagini ancestrali (Artemide per tutte) radicate nell'immaginario collettivo dell'Occidente anche cristiano. Così, la sua arte di seduzione appare come uno dei volti dell'incantesimo, come una delle tante potenzialità di padroneggiare ogni forza della natura, a cominciare dal cuore degli uomini. Ma Tasso, genialmente, apre fino in fondo l'abisso, la vertigine: perché Armida è anche indissolubilmente (dualità che torna sempre, in ogni aspetto) totalmente donna, ovvero deputata a essere agita dai sentimenti, dall'Amore, dai turbamenti del cuore. La "signora dei cuori e della notte" deve soggiacere essa stessa ad altre potenti leggi della Natura: le stesse per cui l'eroe Rinaldo, anche dopo essere stato sciolto dall'incantesimo della seduzione magica di Armida, continuerà a essere innamorato perdutamente di lei. Nessuna pagina di critico, se non la lettura diretta del testo, potrà mai dare l'idea della tensione emotiva grandissima che a partire da

questi irrevocabili estremi rende memorabile la storia, davvero d'amore, di Rinaldo e Armida.

La Natura, allora, è anche qualcosa d'altro: può essere apportatrice di leggi benefiche, sotto il segno di Amore; la terra stessa può recarci frutti doviziosi, può essere esplorata nella sua luce e non solo inquietarci nelle sue tenebre. È quanto il mago d'Ascalona, opposto di Ismeno, va dimostrando nel canto XIV: il canto della magia bianca ovvero della possibilità che ragione e *curiositas* dell'uomo approdino al polo positivo, luminoso, della Natura benefica e armonica (la Natura di Erminia tra i pastori, per esempio, episodio su cui occorre sbarazzarci di molti luoghi comuni). Magia nera e magia bianca: ancora un *confligere*, una dualità irrevocabile nella *Liberata*, questa volta trasposti dalla dimensione cosmologica (e ontologica) a quella più propriamente connessa con il radicamento dell'uomo nella Natura e al tempo stesso con il suo "oltre". Sospesa tra simili estreme tensioni, di cui abbiamo ora appena esaminato la "vertiginosa" dimensione antropologica, sta la *Liberata*, proprio per questo, testo totalmente "di frontiera".

Così gli eroi che incarnano la possibile fondazione di un nuovo modello di Sovrano, ovvero Goffredo, immagine di imperiale *dux* della cristianità, e Rinaldo, cui Tasso ambisce di collegare la stessa stirpe dei suoi signori d'Este, manifestano, dietro le regole delle armi, l'uno il segno della preghiera, l'altro dell'amore: e gli eroi contrapposti e sconfitti, Aladino e Solimano, sembrano soccombere non tanto in ragione delle dure leggi della forza e del Cielo ma in virtù di questo eroismo a tutto tondo, lacerato e duplice, ma per ciò stesso profondamente vero, degli eroi cristiani (si vedano, fra gli altri, studi importanti di Varese, di Raimondi, di Caretti, della Scianatico). Oltre la palese significazione ideologica si cela perciò, in profondità, questa vera opzione etica e antropologica operata da Tasso nella *Liberata*, quasi a indicare non solo un modello di regno e di sovrano, ma anche una nuova possibile frontiera dell'umanità, oltre i terribili steccati di un *confligere* (e qui sta forse la vera "utopia" di Tasso) che, per qualche attimo, egli fa balenare come revocabile, in una sorta di plotiniano vortice ascensionale.

In questo contesto, allora, è possibile rileggere, per esempio, l'episodio di Erminia fra i pastori: l'incontro tra l'eroina per eccellenza "pietosa", mai bellicosa, teneramente innamorata, partecipe al tempo stesso del campo pagano e del campo cristiano, con "il mondo a parte" edenico, fondato sulla pace e sulle leggi di natura, anticortigiano e antibellico, dei pastori fa da moltiplicatore al sogno di Tasso, alla sua grande utopia. Non "intermezzo" di maniera, quindi, questo episodio, ma suggestione profonda di un "altro" mondo forse possibile: evocato del resto dalla stessa partitura lirica della vicenda di Rinaldo e Armida, dalla dedizione magnanima di Olindo e Sofronia, dalla disperata consapevolezza di Tancredi, con un occhio che sappia anche guardare ad alcune straordinarie scene di *Aminta*.

Quel mondo "altro", già vagheggiato da Boccaccio nell'ultima giornata del *Decameron* sotto il segno della dantesca "magnanimitate", si accampa nel cuore della *Liberata* e della sua vicenda bellica per insinuarne il suadente controcanto: gli opposti si affrontano e coesistono e confliggono, ma è possibile forse viverli e accettarli nel sogno e nel segno di un nuovo "essere nel mondo", quasi partecipi di un diverso, superiore universo, quello, dove accanto agli opposti, comincia a intravvedersi appunto un'aurora di concordia. Unità e molteplice, uniforme e multiforme sono, nella *Liberata*, anche tutto ciò: anzi, a tutto ciò l'equilibrata *variatio* retorica del poema attinge un fascino e una modernità senza precedenti, in un formidabile intersecarsi dell'orizzontalità insanabile dei conflitti e della verticalità irrinunciabile dell'utopico approdo.

Sotto il segno della "concordia" e del "conflitto" si vanno articolando le vicende amorose dei principali personaggi della *Liberata*: se, per un verso, il tema lirico-amoroso è programmaticamente intessuto nel cuore del poema come un altro elemento fondamentale della *variatio* (e subirà perciò nella *Conquistata* i tagli più consistenti), per altro, *eros* è il visibile segno della contraddizione e della conciliazione. Aspetto cardine dell'utopia tassiana, che colloca *eros* al centro di un discorso altro rispetto al mondo del perenne *confligere*: anche *eros*, però, nasce e si sviluppa come conflitto, come opposizione, è esso stesso la cartina da tornaso-

le che fa emergere le lacerazioni che dividono, fin nella loro intimità soggettiva, i vari personaggi. Ma *eros* suggerisce anche le strade della conciliazione, dell'abbandono fiducioso, tutte impervie comunque, tutte lastricate dalla presenza incombente della Morte (su questo già E. Raimondi).

In una sorta di equilibrata *dispositio* a tenore chiastico, infatti, la partitura lirico-amorosa si apre con l'episodio di Olindo e Sofronia, nel canto II, si inarca al culmine tragico, nel XII, di Tancredi e Clorinda, per chiudersi, nel XX, con l'abbandono amoroso di Rinaldo e Armida. In ogni caso, Amore è segno di contraddizione, manifesta al livello più intimo delle coscienze il senso dell'universale *confligere*: Olindo ama non corrisposto Sofronia; Tancredi ama Clorinda inconsapevole, mentre Erminia si strugge per l'eroe cristiano; Armida ama, oltre ogni possibile incantamento, Rinaldo e Rinaldo, di là da ogni magia, è lacerato da un amore irrevocabile per Armida (come è splendidamente e drammaticamente descritto al canto XVI, che è forse la più bella "riscrittura" dell'episodio di Enea e Didone nella letteratura di ogni tempo). E su tutto e su tutti (da questa commistione mirabile davvero la *Liberata* "inizia" il melodramma) incombe un tragico destino di Morte, al fuoco della quale, solamente, Amore può esplicare la sua coessenziale radicalità, la sua possibilità estrema del "conciliare", cuore ultimo appunto dell'utopia tassiana: il gesto magnanimo di dedizione di Olindo sul rogo scioglie il cuore di Sofronia; Tancredi "incontra" finalmente Clorinda, nel momento supremo della morte dell'eroina; Rinaldo e Armida, come si diceva, si proclamano eterna fedeltà d'amore tra gli opposti campi in guerra, in un desolato paesaggio di sangue e carneficina. Eroi cristiani ed eroine pagane sono "simili": in uno splendido ulteriore gioco di opposizione e di intrecci, Amore mescola tutte le carte, sconvolge il terribile, gelido contrapporsi delle armi, delle civiltà, delle ideologie. Amore è la frontiera del possibile "oltre": Tancredi e Rinaldo, pur lacerati, amano donne del campo avverso e simmetrico destino incrocia le vite di Erminia, Clorinda, Armida, le pagane. Ma, in quella frontiera d'Amore, ogni distinzione perde il senso contingente, si spalanca l'abisso delle intermittenze del cuore, si dipana la storia della muta-

zione profonda delle coscienze. Per la prima volta, superando in ciò lo stesso modello virgiliano, i personaggi di un poema eroico hanno una compiuta vita interiore, si modificano, sono a tutto tondo: anche in questo, Tasso, pur nel solco del poema eroico, ne va dissolvendo gli statuti fondanti, aprendo la strada che conduce per un verso al melodramma e per l'altro alla moderna narrativa.

Le figure maschili, in questo, non si differenziano da quelle femminili: Tancredi e Rinaldo, i giovani e spavaldi campioni delle armi, i modelli virili, soccombono senza combattere all'amore, piangono, si commuovono, si disperano, sono finalmente totalmente "umani", partecipando senza pudori del sentimento femminile per eccellenza (esemplari introspezioni nella psicologia dei personaggi della *Liberata* attraversano un po' tutte le più consolidate letture tassiane: si vedano gli studi di Petrocchi, Varese, Raimondi, per esempio). Amore, infine, "parla" quando le armi "tacciono", quando il fragore della guerra, delle pompe, dei fasti esteriori è lontano: in quello spasimo di silenzio c'è finalmente spazio al parlarsi vero e in quel parlarsi, che è come un "inizio", c'è finalmente spazio all'amore. Nel silenzio rotto solo dal primo sinistro crepitare del rogo, Olindo trova finalmente la forza per far "prorompere" le parole d'amore a lungo represse e Sofronia riconosce inusitati per lei accenti di soavità già amorosa:

Composto è lor d'intorno il rogo omai,
e già le fiamme il mantice v'incita,
quand'il fanciullo in dolorosi lai
proruppe e disse a lei ch'è seco unita:
– Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai
teco accoppiarmi in compagnia di vita?
questo è quel foco ch'io credea ch'i cori
ne dovesse infiammar d'egual ardori?

Altre fiamme, altri nodi Amor promise
altri ce n'apparecchia iniqua sorte.
Troppo, ahi! ben troppo, ella già noi divise,
ma duramente or ne congiunge in morte.
Piacemi almen, poich'in sí strane guise
morir pur déi, del rogo esser consorte,
se del letto non fui; duolmi il tuo fato,

il mio non già, poich'io ti moro a lato.
Ed oh mia sorte aventurosa a pieno!
oh fortunati miei dolci martíri!
s'impetrarò che, giunto seno a seno,
l'anima mia ne la tua bocca io spiri;
e venendo tu meco a un tempo meno,
in me fuor mandi gli ultimi sospiri. –
Così dice piangendo. Ella il ripiglia
soavemente, e 'n tai detti il consiglia:

– Amico, altri pensieri, altri lamenti,
per più alta cagione il tempo chiede.
Ché non pensi a tue colpe? e non rammenti
qual Dio prometta a i buoni ampia mercede?
Soffri in suo nome, e fian dolci i tormenti,
e lieto aspira a la superna sede.
Mira 'l ciel com'è bello, e mira il sole
ch'a sé par che n'inviti e ne console.
[II, 33-36]

Terribile, tragico, senza esclusione di colpi, il duello tra Tancredi e Clorinda chiusi e bardati dalle armature, che si apre con un agghiacciante scambio di battute tra i due:

Segue egli impetuoso, onde assai prima
che giunga, in guisa avien che d'armi suone,
ch'ella si volse e grida: – O tu, che porte,
che corri sí? – Risponde: – E guerra e morte.

– Guerra e morte avrai; – disse – io non rifiuto
darlati, se la cerchi –, e ferma attende.
[XII, 52-53]

La guerra non consente altre parole se non di morte, non ci si può "riconoscere" tra il fragore cupo delle armi. Solo dopo che il ferro di Tancredi, ignaro, tragicamente ignaro di stare combattendo con Clorinda, penetra "nel bel sen di punta" e "'l sangue avido beve" (XII, 64), solo allora, nel terribile silenzio che precede la morte, in una sospensione di melodramma a fortissima presa emotiva, solo allora giunge direttamente al cuore di Tancredi la parola di Clorinda, solo allora c'è spazio per il "riconoscimento", nel segno di un "oltre" non di sangue, non di guerra, non di

odio, ma di solidale comprensione, di rispetto, di possibile "parola". Così infatti, e in tale contesto, può essere letta una delle ottave memorabili della *Liberata*:

> – Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona
> tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
> a l'alma sí; deh! per lei prega, e dona
> battesmo a me ch'ogni mia colpa lave. –
> In queste voci languide risuona
> un non so che di flebile e soave
> ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
> e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.
> [XII, 66]

Ottava "tridentina", certo, costruita sul modello della conversione esemplare, ma la cui forza sta ben di là di frigidi intenti pedagogici: ed è tutta nel terribile spasimo d'amore di Tancredi, nella rasserenante parola di pace (che è un "inizio" vero: di qui l'esplicito richiamo al battesimo, il sacramento per eccellenza del "rinascere", dell'inizio) di Clorinda. Il *confligere* è devastante di ogni cosa: non a caso il dolore e la disperazione dilaniano Tancredi (e in ciò tutto il finale del canto XII è pienamente funzionale). Pure, se le armi tacciono, se il cuore ritrova vie inusitate, se il fragore viene tenuto lontano, ci si può ascoltare e ogni maleficio perde immediatamente vigore: così, nel finale del canto XIII, così, tra il XVII e il XVIII, nell'alba silente e di raccoglimento sul monte Uliveto di un altro eroe che "rinasce", Rinaldo, appunto, la cui preghiera, il cui ascoltarsi come uomo "nuovo" entro sé sono gli elementi che producono lo sciogliersi di ogni incantesimo, preparano la via alla vittoriosa conquista di Gerusalemme, ma soprattutto al finale "ritrovarsi", totalmente nuovo e pur sempre ardente, con Armida. Solo quando la guerra è conclusa, solo allora, anche Rinaldo e Armida possono riprendere il loro intenso dialogato d'amore, solo allora la parola ha luogo, nell'attimo in cui Armida ha ormai deciso di darsi la morte, appartata, ormai fuori dai fragori del mondo.

A Rinaldo che si proclama suo "campione e servo" Armida risponde con la frase evangelica di Maria: "Ecco l'ancilla tua". Audacia veramente inusitata mette in cam-

po Tasso: l'eroe cristiano per eccellenza, il campione dell'illustre dinastia d'Este, è "vinto d'Amore" e Amore stesso lo ha radicalmente trasformato; Armida, la maga seduttrice, la sensuale giovane esperta di ogni incantesimo e pagana, si abbraccia a Rinaldo nelle parole stesse della Vergine, segno e simbolo, nella tradizione cristiana, della devozione e dell'amore più sconfinato. La metamorfosi è totale: la rivisitazione che Dante nel *Paradiso* opera in chiave interiore della metamorfica mitopoiesi ovidiana, come componente essenziale dell'uomo e del mondo, tocca con Tasso il suo culmine.

Il viaggio non è più davvero quello di Ulisse: il viaggio è dentro di sé, nelle sponde del mare inquieto e sofferto del proprio cuore, dove solo però, auspice Amore, può allogare la propria patria vera, l'utopia di un "altrove", di un "Cielo" che può coesistere con l'*hic et nunc* del nostro tragico destino di uomini.

La liberazione e il "ritrovamento" di Gerusalemme, della patria, sono anche la liberazione e il "ritrovamento" di sé nell'abbraccio finale di Rinaldo e Armida, che è l'altro, profondo, vero finale del poema: gli opposti non sono cancellati, il cosmico *confligere* in cui l'uomo, fin nel suo cuore, è radicato, non è affatto superato, le tensioni estreme e radicali in cui si alloga la *Liberata* sono tutte sotto gli occhi del lettore ma ora, alla fine del poema, sappiamo che possono coesistere con l'altro che ci agita, con la dualità dei fini (del finale stesso del poema), con la "concordia" che ci "parla" attraverso Amore e che è l'approdo cui instancabilmente Tasso ci fa aspirare.

Testi di riferimento

G. M. Anselmi, *"Aminta" e "Liberata"*, in *Letteratura italiana Einaudi, Le Opere*, vol. II, *Produzione e Consumo*, Einaudi, Torino 1993.

G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Bulzoni, Roma 1982.

L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino 1977.
C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.
G. Getto, *Interpretazione del Tasso*, Esi, Napoli, 1951.
M. Guglielminetti, *Tasso*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. III, Utet, Torino 1990.
G. Petrocchi, *I fantasmi di Tancredi*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1972.
E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1980.
G. Scianatico, *L'arme pietose. Studio sulla "Gerusalemme Liberata"*, Marsilio, Venezia 1990.
T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a c. di L. Caretti, Einaudi, Torino 1990 (da cui si cita).
T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a c. di B. Maier e E. Raimondi, Rizzoli, Milano 1988.
T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a c. di G. Cerboni Baiardi, Panini, Modena 1991.
T. Tasso, *Aminta*, a c. di C. Varese, Mursia, Milano 1985.
C. Varese, *T. Tasso. Epos, Parole, Scena*, D'Amico, Milano-Firenze 1976
S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*, il Saggiatore, Milano 1983.

10. Emanuele Tesauro: *Il Cannocchiale aristotelico*

Lettura di Lucia Rodler

Ed eccoci alla fin pervenuti grado per grado al più alto colmo delle figure ingegnose, a paragon delle quali tutte le altre figure fin qui recitate perdono il pregio, essendo la metafora il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole, il più facondo e fecondo parto dell'umano intelletto.

Ingegnosissimo veramente, però che, se l'ingegno consiste (come dicemmo) nel ligare insieme le remote e separate nozioni degli propositi obietti, questo apunto è l'officio della metafora, e non di alcun'altra figura: perciò che, traendo la mente, non men che la parola, da un genere all'altro, esprime un concetto per mezzo di un altro molto diverso, trovando in cose dissimiglianti la simiglianza. Onde conchiude il nostro autore che il fabricar metafore sia fatica di un perspicace e agilissimo ingegno. E per consequente ell'è fra le figure la più acuta: però che l'altre quasi grammaticalmente si formano e si fermano nella superficie del vocabulo, ma questa riflessivamente penetra e investiga le più astruse nozioni per accoppiarle; e dove quelle vestono i concetti di parole, questa veste le parole medesime di concetti.

Quinci ell'è di tutte l'altre la più pellegrina per la novità dell'ingegnoso accoppiamento: senza la qual novità l'ingegno perde la sua gloria e la metafora la sua forza. Onde ci avisa il nostro autore che la sola metafora vuol essere da noi partorita, e non altronde, quasi supposito parto, cercata in prestito. E di qui nasce la maraviglia, mentre che l'animo dell'uditore, dalla novità soprafatto, considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato.

Che s'ella è tanto ammirabile, altretanto gioviale e dilettevole convien che sia: però che dalla maraviglia nasce il diletto, come da' repentini cambiamenti delle scene e da' mai più veduti spettacoli tu sperimenti. Che se il diletto recatoci dalle retoriche figure procede

(come ci 'nsegna il nostro autore) da quella cupidità delle menti umane d'imparar cose nuove senza fatica e molte cose in piccol volume, certamente più dilettevole di tutte l'altre ingegnose figure sarà la metafora: che, portando a volo la nostra mente da un genere all'altro, ci fa travedere in una sola parola più di un obietto. Perciò che se tu di': "Prata *amœna sunt*", altro non mi rappresenti che il verdeggiar de' prati; ma se tu dirai: "Prata *rident*", tu mi farai (come dissi) veder la terra essere un uomo animato, il prato esser la faccia, l'amenità il riso lieto. Talché in una paroletta transpaiono tutte queste nozioni di generi differenti: terra, prato, amenità, uomo, anima, riso, letizia. E reciprocamente con veloce tragitto osservo nella faccia umana le nozioni de' prati e tutte le proporzioni che passano fra queste e quelle, da me altra volta non osservate. E questo è quel veloce e facile insegnamento da cui ci nasce il diletto, parendo alla mente di chi ode vedere in un vocabulo solo un pien teatro di maraviglie.

Né men giovevole a' dicitori che dilettevole agli uditori è la metafora. Sì perch'ella spesse fiate providamente sovviene alla mendicità della lingua e, ove manchi il vocabulo proprio, supplisce necessariamente il translato: come se tu volessi dir co' vocabuli propri "vites gemmant" e "sol lucem spargit", tu non sapresti. Onde ben avvisò Cicerone, le metafore simigliare alle vesti, che, ritrovate di necessità, servono ancor di gala e di ornamento. Ma oltre a ciò qual instrumento retorico fu mai più acconcio per laudare o vituperare, per agrandire o apiccolire, per atterrir gli animi con la serietà o solverli nelle risa con la facezia? Da una medesima fonte Simonide attinse due contrarie metafore sopra un suggetto medesimo: e con l'una formò un'invettiva, con l'altra un panegirico, in una sola parola. Però che, pregato con le man vuote a comporre una lauda sopra le mule vincitrici de' giuochi olimpici, rispose: "E che vuo' tu ch'io dica in onor delle *figliuole di un'asina* ?". Ma ripregato con una buona somma di argento, a quel grato suono eroicamente cantò: "Salvete, *equorum ventipedum filiæ*". Così trovandosi sotto il medesimo genere della bianchezza l'argento e lo sputo, quel nobile, questo vile, il poeta italiano magnificamente chiamò la neve delle nostre Alpi "tenero argento", e il poeta latino scherzevolmente la chiamò "sputo di Borea".

Ma qual faconda diceria di voci proprie potrebbe esprimere gli inesprimibili concetti, farci sentir le cose insensibili e veder le invisibili, quanto la metafora? Come se tu dicessi: "Colui ha costumi *dolci*. Costui ha uno spirito *bollente*. Quegli ha un ingegno *duro*, anima *nera*, pensieri *turbidi*, *precipitose* deliberazioni". Va ora tu, e spiega questi concetti con più significanti parole proprie.

Quinci se tu pon di confronto le voci metaforiche con tutte l'altre ingegnose che si son dette, tu vedrai che le metaforiche più spiccano e più piccano, più esprimono e più s'imprimono. [...]

Restaci a discorrere l'ultima dote della metafora, cioé la sua fecondità, potendosi veramente dimostrare ch'ella (come accennammo) sia la gran madre di ogni argutezza. Ma per procedere in ciò con la vera metodo, tratteremo nel primo luogo delle differenze della metafora simplice, che quasi non eccede la sfera della prima operazion dell'intelletto. Di poi, della proposizion metaforica, la quale altro non è che una metafora continuata, ascendente alla seconda regione dell'intelletto. E finalmente dell'argomento metaforico, il qual è la vera e nobilissima arguzia, trascendente alla terza region dell'intelletto, suprema gloria delle composizion ingegnose.

In queste pagine, tratte dal *Cannocchiale aristotelico*, Emanuele Tesauro delinea in modo geniale e completo la teoria barocca della metafora, codificandone procedimenti ed effetti, e allegando esempi, tanto da mostrare una familiarità intima con le questioni dell'elocuzione, tale però da trascendere la sfera dell'ornamento per rientrare nell'ambito dell'antropologia. D'altronde, sin dal titolo emblematico e ossimorico, il *Cannocchiale* si annuncia come un'opera singolarmente ambiziosa, capace di comprendere la cultura degli antichi e l'esperienza dei moderni, conservando alla retorica l'esigenza di razionalità pratica sollevata da Aristotele e aggiungendovi potenzialità gnoseologiche senza limiti. Concepita intorno agli anni trenta e edita verso la metà del secolo (1654), l'opera del Tesauro celebra la retorica come un sistema complesso di interpretazione della realtà, nel quale la metafora sarebbe da collocare in quell'iperbolico "più alto colmo" cui si giunge

"grado per grado" (r. 1), con l'esercizio vivo e concreto dell'ingegno nell'avvicinare le cose più lontane. Ed è proprio su questa straordinaria capacità associativa che si concentra l'analisi del Tesauro, nell'*incipit* del *Trattato della metafora* (cap. VII del *Cannocchiale* e qui r. 7 e ss.), non senza avere prima sottolineato la creatività del linguaggio, attraverso la metafora del "parto dell'umano intelletto".

Se al campo semantico della "fecondità", attraverso i "fonti dell'ingegno", allude persino il prudente e severo Matteo Peregrini, poco disposto ad accogliere i "parti" dell'*inventio*, all'inizio del suo discorso, Tesauro individua anche altri attributi caratterizzanti la metafora e validi per una semiologia globale della cultura secentesca: ingegnosa e acuta, peregrina e mirabile, gioviale e giovevole, faconda e, per l'appunto, feconda. Quanto al primo requisito, con acume pari a Gracián, Tesauro sostiene che l'"ingegno" – facoltà intermedia tra intelletto e fantasia, pensiero analitico e impressione dei sensi – è la capacità di inventare e stabilire una comparazione fra significati o "nozioni" che di solito non risultano collegati fra loro, perché appartengono a "generi" semantici "remoti e separati". Prodotto verbale di questa facoltà relazionale sono i "concetti", metafore particolarmente argute con cui gli ingegni "perspicaci e agilissimi" presentano una visione riflessa degli oggetti, diffratti in immagini "molto diverse" eppure simili. Riprendendo dalla *Poetica* aristotelica (XXII, 1459 a, 4 ss.) la nozione di somiglianza (r. 14), Tesauro la arricchisce di nuovi valori perché la trasporta nella prospettiva dell'associazionismo creativo e non mimetico: non per nulla viene detto che le metafore vengono "fabricate" con "fatica" della "mente". E questa difficoltà sembra tradursi nell'andamento lento della sintassi che, tra nessi causali (r. 7, "però che"; r. 11, "perciò che") e ipotetici (r. 7, "se"), risente di un pesante timbro predicatorio e digressivo, che alla fine viene inaspettatamente reso più agile (rr. 14-16, "Onde conchiude il nostro autore che..."). Nella struttura linguistica si può dunque ravvisare il metodo di costruzione del concetto: dapprima impegnativo sino a risultare oscuro, esso risulta poi speditamente efficace.

La seconda virtù distintiva della metafora è l'"acutez-

za", la quale "consegue" da due attitudini dell'ingegno quasi complementari, "perspicacia" e "agilità" (rr. 15-16). Per meglio chiarire il suo pensiero, Tesauro stabilisce la comparazione tra le figure rubricate nelle sezioni precedenti come "armoniche" e "patetiche", le quali riguarderebbero solo la "superficie" delle parole (*vedi* alla r. 18 la paronomasia tra "formare" e "fermare", che piacerebbe ai moderni teorici della stilizzazione ornamentale) e la metafora che "penetra e investiga" al fine di creare accostamenti inusitati. Lo sforzo razionale del Tesauro si conclude con una sorta di aforisma metaforico e antitetico, che sintetizza l'idea classica e ciceroniana dell'elocuzione come "veste" per ribadire che la metafora detiene un assoluto potere d'invenzione, veicolando nuovi concetti attraverso le parole e non avendo perciò nulla che fare con l'iberico cultismo. Come nell'*Agudeza y arte de ingenio* di Gracián – che codifica il concettismo come una difficoltà di pensiero che può talora implicare oscurità di parola, aiutando a comprendere le similarità tra Quevedo e Góngora –, nel *Cannocchiale* la teoria della metafora produttrice di significati è portata alle estreme conseguenze, tanto da richiedere energia creativa a un fruitore dotato di quell'"acuta vista" della mente che è poi il suo personale cannocchiale. In nessuna occasione Tesauro pensa al pubblico "popolare", che mira "debolmente e come di lontano", cui pertiene lo stile "concertativo" che commuove "con tumultuose perturbazioni", considerando invece la superiorità intellettuale e culturale di coloro che amano il discorso "esquisito", "sottile e pungente", e fanno della propria coscienza letteraria una sorta di privilegio anche sociale e di censo (*Il giudicio. Discorso accademico*). Non si può dimenticare che il conte Emanuele Tesauro (Torino, 1592-1675), affiliato alla Compagnia di Gesù dal 1611 al 1634, dopo avere frequentato gli ambienti diplomatici al servizio del principe di Carignano, dal 1642 si impegna nella formazione dell'*ethos* della classe dirigente, ricoprendo le cariche di precettore presso i Carignano e i Savoia, e dedicando al principe Vittorio Amedeo II la *Filosofia morale*, ultima delle sue opere, composta con aristocratica "saggezza quasi ottuagenaria".

Si è fatto cenno ai destinatari del discorso metaforico perché i restanti requisiti coinvolgono lettori e poeti nella medesima felicità inventiva. Così la "novità", ossia la natura "pellegrina" dell'"accoppiamento" metaforico, determina tanto la "gloria" dell'ingegno creatore quanto la sua "forza" sull'animo del fruitore, il quale percepisce "maraviglia", stupore dinanzi all'imprevedibile, originale e libera rappresentazione. E la metafora del "parto" non "supposito" (r. 28), tratta dalla *Retorica* aristotelica (III, 2, 1405 a, 8-10), segnala la volontà di costruire una lingua sempre nuova nella convinzione, polemica nei confronti dei Cruscanti, che le parole nascono, crescono e muoiono – come è detto altrove (*Cannocchiale*, p. 159) – "per il comercio de' forestieri, per l'idiotismo de' plebei, per la licenza de' poeti, per la sazietà degli orecchi e per oblio delle menti". A parere dell'estimatore di Giambattista Marino, soltanto un linguaggio aperto e mutevole può veicolare i concetti metaforici che, volta a volta, l'ingegno intende transcodificare in "imagine". E quasi a rendere visibile la legittimità dell'anomalia, Tesauro utilizza qui la figura dell'anastrofe (r. 29-30, "mentre che l'animo dell'uditore, dalla novità soprafatto, considera"), producendo un'irregolarità sintagmatica, a vero dire non troppo evidente, considerando la struttura latineggiante della prosa tesauriana. Al proposito va detto che l'uso ripetuto e marcato dei nessi connettivi (r. 16, "E per consequente"; r. 23, "Quinci"; r. 26, "Onde"; r. 28, "E di qui nasce" ecc.) rientra nel modello retorico-linguistico dell'embricatura, in base al quale ogni enunciato pare generarsi dal precedente, quasi per una naturale consecuzione logica, per una sovrapposizione parziale del pensiero che equivale sul piano della *dispositio* a quanto in sede di *elocutio* viene attuato proprio dalla metafora, a dimostrare la coerenza del sistema verbale barocco, almeno nella persona del suo rappresentante più accreditato.

Si è visto che, proponendo prospettive inedite su ciò che abitualmente resta nascosto, l'ingegno genera meraviglia. Aggiunge ora Tesauro che da essa nasce il piacere, non senza una congiunta utilità. La successiva virtù della metafora appare infatti il "diletto", analizzato attraverso comparazioni prima spaziali e poi temporali. Tesauro si ri-

volge direttamente al lettore per rammentargli un'esperienza al tempo stesso archetipica e familiare, quella del palcoscenico con i "repentini cambiamenti delle scene" e i "mai più veduti spettacoli" (rr. 35-36). Paradigma del piacere derivante da una finzione accettabile solo se smascherata, almeno ad ascoltare moralisti quali Pietro Sforza Pallavicino e Francesco Fulvio Frugoni, il teatro evocato dal Tesauro non diviene oggetto di rilievi negativi, ma strumento per riconoscere la compresenza stratificata e dinamica di una qualche identità latente dietro il fantasma cangiante dell'apparenza. In tal modo, le metamorfosi sceniche e verbali soddisfano il bisogno di "imparare cose nuove senza fatica e molte cose in picciol volume" tanto che, qualche riga più avanti (r. 56), riflettendo sugli effetti pedagogici della mobile facoltà combinatoria, Tesauro ripropone l'immagine della parola come un "pien teatro di maraviglie", uno spettacolo messo in scena dall'ingegno, mentre chi assiste si impegna nell'interpretazione.

Muovendo ancora una volta dalla *Retorica* aristotelica (III, 10, 1410 b, 10-5), con il riferimento al volo mentale (r. 42), Tesauro esprime invece l'aspetto temporale della metafora, per cui essa risulta da una somma di inquadrature da ordinare con una tecnica del montaggio, analoga a quella praticata in quegli anni anche dai romanzieri. Allo stesso modo in cui "la macchina stupenda" dell'intreccio narrativo (la formula appartiene a Giovanni Battista Manzini) appare fondata sulla poetica della tensione e della sorpresa più che su rapporti contigui di causa ed effetto, l'associazione metaforica viene azionata dalle "peripezie" dell'ingegno, il quale "fa travedere in una sola parola più di un obietto" (r. 43). E se il rincorrersi anaforico delle protasi (rr. 33 e 37, "Che se"; rr. 43-44 "Perciò che se") sembra sottrarre referenzialità al discorso, tale scelta è dovuta alla difficile ricerca di un nesso logico tra l'ingombrante *delectare* e il necessario *docere,* che resta per ora sullo sfondo, proprio come in buona parte delle rappresentazioni e dei romanzi secenteschi.

Anche dall'esempio allegato (rr. 44-46, "I prati *sono ameni*" e "I prati *ridono*"), si evince che le ragioni dell'estetica prevalgono su quelle dell'utilità. Caso di anomalia

semantica, la metafora deriva dalla violazione delle restrizioni di selezione che regolano la combinazione dei lessemi: nell'enunciato "I prati ridono", la metafora nasce dalla violazione del sema / + umano /, che è una delle restrizioni del verbo "ridere". Con Weinrich, possiamo oggi dire che il contesto sintagmatico "controdetermina" le presupposizioni referenziali della parola, il cui senso denotativo viene disatteso, creando sorpresa. Nel primo caso l'aspettativa di determinazione non viene delusa: un paesaggio "ameno" risulta "verdeggiante", e l'evidenza di questa sua qualità viene confermata anche a livello morfologico, dal suffisso "-eggi(ante)" della formazione aggettivale che indica uno stato. Di contro, la metafora del "riso", rappresentando la terra come un essere vivente, di cui il prato sarebbe il volto ridente, attua uno straniamento nel momento in cui molteplici significati (terra, prato, amenità, uomo, anima, riso, letizia) affollano un solo significante, come quinte sovrapposte. Combinando "generi" differenti, "nozioni" animate e inanimate, l'esempio in questione va rubricato come metafora di "proporzione", la cui caratteristica è l'immediata reversibilità del "tragitto" creativo: come una figura arcimboldesca, l'uomo assume allora il volto icastico della natura, dinanzi a un mobile occhio anamorfico che sappia inventare relazioni sempre nuove all'interno del visibile. E non per caso, l'isotopia semantica della vista risulta qui fondamentale: "travedere" (r. 43), "rappresentare" (r. 45), "vedere" (rr. 46 e 55), "transparire" (r. 48), "osservare" (rr. 51 e 53) indicano che l'ingegno metaforico è una sorta di cannocchiale puntato sulla realtà e sulla sua rielaborazione linguistica.

Se agli occhi del fruitore l'immagine inedita pare per lo più "gioviale", per l'emittente la metafora svolge spesso anche una "giovevole" funzione designativa, finendo per coincidere con la catacresi. A ben vedere, la sua origine sarebbe proprio da rinvenire in una "mendicità" della lingua, incapace di esprimere "propriamente" sintagmi quali "le viti gemmano" e "il sole sparge la luce" (r. 61-62). Appellandosi all'autorità di Cicerone (*De oratore*, III, 38, 155), il Tesauro utilizza una sorta di *topos* del pensiero retorico, quello per cui la metafora è simile alla veste, il cui si-

gnificato ornamentale sarebbe secondario rispetto a una primaria funzione di utilità. Nei testi secenteschi tale dichiarazione può essere sviluppata in due modi assai differenti: da un lato, per ricordare due personaggi vicini a Tesauro, Agostino Mascardi e Francesco Fulvio Frugoni sottolineano la degenerazione della retorica, ornamento fine a se stesso che nasconde sempre un qualche errore di costruzione, dall'altro Tesauro interpreta l'artificio come valore aggiunto alla naturalezza, e non come travisamento. In entrambi i casi, comunque, viene raccomandata la "prudenza" nell'uso delle figure retoriche, almeno per ciò che riguarda l'oratoria, concedendo invece alla lirica il diritto dell'ostentazione e della fantasia. Vero poi è che, essendo "ingegno" e "prudenza" virtù distinte, con la seconda "più sensata" e "più salda" (*Cannocchiale*, p. 55), non risulta facile mantenere l'equilibrio, e il "gioviale" prevale spesso sul "giovevole". Resta però la volontà di non alimentare una frivolezza compiaciuta della propria aristocratica oscurità, anche perché, senza la complicità del lettore, i concetti perdono gran parte della loro forza gnoseologica.

Nel *Cannocchiale* l'*elocutio* è davvero vissuta in termini di comunicazione, e perciò Tesauro giudica la metafora il più efficace "instrumento" di persuasione per ciò che riguarda il genere epidittico che, lodando o biasimando, amplificando o sminuendo, suscita le passioni serie o facete nel momento medesimo in cui trasforma il reale, oggettivandolo e intensificandolo, sotto forma di emblema allusivo. L'esempio di Simonide, che l'esegeta secentesco di Aristotele trae dalla *Retorica* (III, 2, 1405 b, 23-8), indica che il trasferimento metaforico dell'oggetto può avvenire per sublimazione o per degradazione, variando di poco la relazione di similarità: nel primo caso la somiglianza è riconosciuta tra le "mule" e l'"asina" (rr. 72-74), mentre nel secondo l'associazione avviene con gli eroici "cavalli" (rr. 76-77, "Salve, o figlie di cavalli dai piedi veloci come il vento"). E se da una parte la medesima costruzione con il genitivo ospita un'"invettiva" o un "panegirico" (r. 70-71), dall'altra l'andamento disgiuntivo del periodare tesauriano riflette tanto la situazione duplice cui si fa riferimento (rr. 71-72, "con le man vuote"; rr. 74-75, "Ma ripregato con una buo-

na somma d'argento"), quanto la naturale ambiguità del genere "dimostrativo", tale che "l'ascoltante" diviene "spettator della eloquenza in un teatro" ove qualsiasi metamorfosi può improvvisamente accadere (*Cannocchiale*, p. 360). La metafora delle "mule" e quella seguente della "neve" mostrano che da una stessa "fonte" l'ingegno può "attingere" ispirazioni "contrarie" proprio perché non si limita a registrare similarità preesistenti, ma le crea, offrendo curiose e inedite prospettive sulla realtà (rr. 68-70). L'analogia tra la bianchezza dell'argento e dello sputo resta infatti una "generica" possibilità (r. 77), sino a quando qualcuno pensa di osservare la "neve" dal punto di vista "nobile" o da quello "vile" (r. 78-79): "magnificamente" Tommaso Stigliani la definisce "tenero argento"; "scherzevolmente" con la figura dello "sputo di Borea". Quintiliano alludeva agli effetti del vento gelido di settentrione (*Institutiones oratoriæ*, VIII, 6, 17). E a questo punto conviene ricordare che, mescolando autori antichi e moderni, il *Cannocchiale* intende fornire una tipologia tecnica non troppo legata a un quadro diacronico della letteratura, e inoltre che il merito del Tesauro è stato quello di trasporre i risultati dei poeti contemporanei, tra Marino e i suoi emuli, in principi più generali, in "prototipi" di un metodo poetico che poteva essere fatto risalire sino alla classicità.

Rubricando entrambi gli esempi alla voce del "giovevole" (r. 57), Tesauro ha assunto il punto di vista dei "dicitori" i quali, manifestando spesso esigenze di economia, possono avvalersi del lessico già esistente per designare un oggetto o una nozione per cui la lingua non possiede un vocabolo specifico (è il caso della catacresi) o per rielaborarlo in modi suggestivamente differenti. Ma c'è di più, dal momento che la "facondia" della metafora è tale da esprimere "concetti" propriamente "inesprimibili", come sensazioni di "cose insensibili" e fantasmi delle "invisibili". E con il tono interrogativo del discorso (rr. 82-84), Tesauro sfida il lettore a contraddire l'ipotesi circa l'insufficienza delle "parole proprie" e la conseguente necessità delle "voci metaforiche" (rr. 88-89): per descrivere il costume, lo spirito, l'ingegno, l'anima, il pensiero, le deliberazioni dell'uomo interiore, nulla eguaglia l'icasticità di

colori, sapori, percezioni tattili e visive (rr. 85-87). Grazie a una duplice paronomasia, Tesauro afferma allora che, rispetto a ogni altra soluzione "ingegnosa", i nessi metaforici "più spiccano e più piccano, più esprimono e più s'imprimono" (rr. 92-93), in ragione di una fulminea chiarezza emblematica che sveltisce e rinnova i processi di apprendimento, onde evitare ai destinatari inutili e noiose fatiche.

Quanto alla "fecondità", "ultima dote" di quella che appare davvero la "madre di ogni argutezza" (rr. 96-97), essa viene analizzata alla fine del paragrafo, dopo avere fornito altri esempi e introdotto la nozione di "decoro" metaforico. La costante attitudine produttiva è la ragione delle analisi successive, condotte con "metodo", ossia secondo una tripartizione che, derivata dalle categorie logiche peripatetiche, si confonde a volte nel macchinoso: la metafora semplice distinta in otto specie ("iperbole, ipotiposi, simiglianza, equivoco, opposito, decezione, attribuzione, laconismo", *Cannocchiale*, p. 203), la proposizione metaforica o "metafora continuata" (*Cannocchiale*, pp. 317-320), e infine gli argomenti metaforici, o entimemi urbani, che rappresentano la terza operazione dell'intelletto (*Cannocchiale*, pp. 321-330). A seguito di queste limpide pagine di presentazione, ha così inizio il vero e proprio trattato che segmenta minutamente i montaggi dell'ingegno, senza tuttavia disperdersi dentro gli spazi multipli del segno figurato. Ne risulta un prodigioso repertorio di tecniche della retorica, uno strumento indispensabile per comprendere la cultura polivalente, inquieta, ingegnosamente confusa del Barocco italiano.

Testi di riferimento

A. Battistini, E. Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1990, pp. 147-185.

G. Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Mursia, Milano 1972.

F. Croce, *Critica e trattatistica del Barocco*, in E. Cecchi, N. Sapegno (a c. di), *Storia della letteratura italiana*, vol. V, *Il Seicento*, Garzanti, Milano 1967, pp. 417-457.

F. F. Frugoni, *Del cane di Diogene*, Bosio, Venezia 1687-89, X, pp. 305-311 e *passim*.
M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève 1980.
B. Gracián, *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, Aesthetica, Palermo 1986.
G. B. Manzini, *Il Cretideo*, Monti, Bologna 1637, p. 1 della dedica al "cortesissimo lettore".
C. Marazzini, *Storia della lingua italiana. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 140-143.
J. A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 249-287.
A. Mascardi, *Dell'arte istorica*, Le Monnier, Firenze 1859, pp. 234-288.
B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988, pp. 160-167.
M. Peregrini, *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, Zenero, Bologna 1650.
E. Raimondi (a c. di), *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 3-7 e pp. 73-75.
E. Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Olschki, Firenze 1982².
P. Sforza Pallavicino, *Del Bene*, Corbelletti, Roma 1644, III, pp. 49-51.
T. Stigliani, *Canzoniere*, Zannetti, Roma 1623, p. 227.
E. Tesauro, *Il giudicio. Discorso accademico*, in E. Raimondi (a c. di), *Trattatisti e narratori*, cit., pp. 11-13.
E. Tesauro, *"Il Cannocchiale aristotelico", o sia Idea dell'arguta e ingegnosa elocuzione*, Curti, Venezia 1678, pp. 178-187 e *passim*.
E. Tesauro, *La Filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele stagirita*, Zapata, Torino 1671.
H. Weinrich, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, il Mulino, Bologna 1976, p. 89.

11. Vittorio Alfieri: *Mirra*

Lettura di Marco Veglia

MIRRA Ah! troppo
Dolor mi accresce anco il vederti: il cuore,
Nell'abbracciarmi tu, vieppiù mi squarci... –
Ma... ohimè?... che dico?... Ahi madre!... Ingrata
[iniqua,
Figlia indegna son io, che amor non merto.
Al mio destino orribile me lascia...;
O se di me vera pietà tu senti,
Io te 'l ridico, uccidimi.
CECRI Ah! me stessa
Ucciderei, s'io perderti dovessi:
Ahi cruda! e puoi tu dirmi e replicarmi
Così acerbe parole? – Anzi, vo' sempre
D'ora in poi sul tuo viver vegliar io.
MIRRA Tu vegliare al mio vivere? ch'io deggia,
Ad ogni istante, io rimirarti? innanzi
Agli occhi miei tu sempre? ah! pria sepolti
Voglio in tenebre eterne gli occhi miei:
Con queste man mie stesse, io stessa pria
Me li vo' sverre, io, dalla fronte...
CECRI Oh cielo!
Che ascolto?... Oh ciel!... Rabbrividir mi fai.
Me dunque abborri?...
MIRRA Tu prima, tu sola,
Tu sempiterna cagione funesta
D'ogni miseria mia...
CECRI Che parli?... Oh figlia!...
Io la cagion?... Ma già il tuo pianto a rivi...
MIRRA Deh! perdonami; deh!... Non io favello;
Una incognita forza in me favella...
[*Mirra*, atto IV]

Del carattere di Mirra ho abbastanza parlato fin qui, senza maggiormente individuarlo. Nel quart'atto c'è un punto, in cui strascinata dalla sua furiosa passione, e pienamente fuor di sé stessa, Mirra si induce ad oltraggiare la propria madre. Io sento benissimo ch'ella troppo parrà, e troppo è rea in quel

punto: ma, data una passione in un ente tragico, bisogna pure, per quanto rattenuta ella sia, che alle volte vada scoppiando; che se no 'l facesse, e debole e fredda sarebbe, e non tragica: e quanto più è raro questo scoppio, tanto maggiore dev'essere, e tanto più riuscirne terribile l'effetto. Da prima rimasi lungamente in dubbio, se io lascierei questo ferocissimo trasporto in bocca di Mirra; ma, osservatolo poi sotto tutti gli aspetti, e convinto in me stesso ch'egli è naturalissimo in lei (benché contro a natura sia, o lo paia) ve l'ho lasciato; e mi lusingo che sia nel vero; e che perciò potrà riuscire di sommo effetto quanto all'orror tragico, e molto accrescere ad un tempo la pubblica compassione ed affetto per Mirra. Ognuno, spero, vedrà e sentirà in quel punto che una forza più possente di lei parla allora per bocca di Mirra; e che non è la figlia che parli alla madre, ma l'infelice disperatissima amante all'amata e preferita rivale. Con tutto ciò io forse avrò errato, al parere di molti, nell'inserirvi un tal tratto. A me basta di non avere offeso né il vero né il verisimile nello sviluppare (discretamente però) questo nascosissimo, ma naturalissimo e terribile tasto del cuore umano.
[*Parere dell'Autore*]

1. Può forse corrispondere al vero che un poeta non è sempre il migliore giudice delle sue opere. Ma certo il caso del *Parere*, scritto dall'Alfieri intorno alle proprie tragedie, è nondimeno singolare. Egli stesso, dovendosi pronunciare sul tema della *Mirra*, s'avvedeva bene che quella favola scelta dalle *Metamorfosi* di Ovidio (tanto struggente da farlo "caldissimamente piangere"), non solo in precedenza non era stata "sceneggiata" da altri ma, per il suo stesso carattere, poteva addirittura presentarsi "non tragediabile". Perché mai? Del resto, per quanto l'Alfieri cercasse di mantenersi distaccato nei toni, o misurato e sobrio nelle espressioni che usava nel *Parere*, non celava appieno una sorta di segreta predilezione per Mirra ("io dico che non so trovare *un personaggio più tragico di questo* per noi"), capace persino di fargli confessare, poco più sopra, che ogniqualvolta la prendesse a rileggere nutriva, chiarissima, "quella commozione [...] che avea provata nel concepirla e distenderla". Parrebbe allora che l'angoscia della fanciulla, coinvolgendo direttamente l'autore, divenga quasi "lucerna" del rovello intimo di lui, e ne disveli il carattere.

Va da sé che una tale singolarità della *Mirra* non sia sfuggita ai suoi interpreti più fini, dalla Teotochi Albrizzi al De Sanctis, dal Momigliano al Fubini e al Binni, dal Debenedetti al Raimondi. E dall'opera degli studiosi vediamo confermata la dichiarazione dell'Alfieri, secondo il quale nelle trame di quella tragedia veniva toccato (frase questa, si dica pure, non di poco rilievo per un uomo del Settecento) un "nascosissimo, ma naturalissimo tasto del cuore umano". Dall'oscurità dei sentimenti portati sulla scena, velati ma resi come più vividi dal silenzio che li ammanta, nasce quel sentimento di timore che prende, repentino, lo spettatore ammaliato. Pur senza giungere agli eccessi (ma quanto significativi!) del Byron, che ebbe le convulsioni assistendo alla *Mirra*, il lettore turbato dall'afflato del dramma ne comprende la "moralità" intrinseca, rammentando magari con le parole del Manzoni che, sebbene spaventevole, la "rappresentazione dei dolori profondi e dei terrori indeterminati [...] lascia impressioni che avvicinano alla virtù". Con altro linguaggio non era dissimile il pensiero dell'Alfieri, che si dimostrava orgoglioso, nel chiudere il passo del *Parere* dedicato alla *Mirra*, della riuscita dell'opera:

> Questa tragedia sul totale potrà forse riuscire di un grand'effetto in teatro, perché i personaggi tutti son ottimi; perché mi par piena di semplicità, di dolci affetti paterni, materni, amatòri; e perché insomma quel solo amore che inspirerebbe orrore, fa la sua parte nella tragedia *così tacitamente*, che io non lo credo bastante a turbare la purità delle altre passioni trattatevi; ma può bensì questo amore maravigliosamente servire a spandere sul soggetto *quel continuo velo di terrore*, che dée pur sempre distinguere la tragedia dalla pastorale.

Le indicazioni dell'autore sono tutt'altro che generiche:

> Io, *troppo lungamente, e troppo parzialmente forse*, ne ho parlato, per esser creduto: altri dunque la giudichi [...]. Ma fino a quel punto, io la reputo una delle migliori fra queste [...].

Per un poeta, riconosciuto maestro nelle più abili reti-

cenze come fu Vittorio Alfieri, le parole rivelate centravano forse il segreto dell'opera. Egli doveva rendersi conto, insomma, d'aver detto più del lecito. E, a lumeggiare il concetto, può giovare un esempio. Il giovane Pereo, che è il promesso sposo di Mirra, senza mezzi termini viene giudicato un personaggio inefficace:

> Ho cercato di appassionarlo quanto ho saputo: non so se mi sia riuscito fatto. Io diffido assai di me stesso; e massimamente nella creazione di certi personaggi, che non debbono essere altro che teneri d'amore. Credo perciò, che tra i difetti di *Mirra* l'uno ne sarà forse costui; ma non lo posso asserire per convinzione; lo accenno, perché ne temo.

Pure, alla voce un po' malferma del "difettoso" Pereo che si rivolge a Mirra ("Questa mia vita *per sempre consacro / Al tuo dolore*, poiché a ciò mi hai scelto") l'Alfieri attribuisce, addirittura, l'eco delle sue parole d'esordio (nel sonetto d'epigrafe) all'amata contessa D'Albany:

> Della figlia di Ciniro infelice
> L'orrendo a un tempo ed innocente amore,
> Sempre dai tuoi begli occhi il pianto elice:
> Prova emmi questa, che al mio dubbio cuore
> *Tacitamente imperiosa* dice:
> Ch'io di MIRRA *consacri a te il dolore.*

Non stupisce davvero che la chiusa del *Parere* voglia distendere un velo su tanta sincerità (meno involontaria di quanto si possa immaginare). Così, l'effetto che si ricava da una simile autoesegesi è tale, a ben vedere, da rovesciare quasi il valore della lettera che la esprime: se Alfieri, per esempio, giudica come questa tragedia "sia quella in cui l'autore ha potuto *meno che in ogni altra* abbandonarsi al suo proprio carattere", siamo quasi legittimati a vedere in trasparenza, in siffatte parole, una specie di pentimento (o, meglio, di orgoglioso riserbo) dinanzi a un tema che troppo lo aveva coinvolto, a tal punto che persino un personaggio mal riuscito, "incompiuto", portava la presenza forte e quasi il vessillo del suo animo.

2. Cominciamo forse ad apprendere che nella *Mirra*, studiata al solito o esclusivamente in rapporto al dramma della protagonista, le "altre passioni", accennate dall'autore nel *Parere* per la loro "purità", giocano un ruolo essenziale, dal momento che esse si concertano con l'angoscia della protagonista e ne illuminano con efficacia l'effetto quotidiano sui familiari come sullo sposo futuro, sulla fedele Euriclea.

La potenza del male morale, per questa via, si misura e scontra con la realtà abituale, con le sue asperità, con i timori d'ogni giorno e con le attese durevoli; essa si confonde e stempera con la bellezza degli affetti che la combattono, e che, da quella medesima forza maligna, ricevono, nel duro cimento che li avversa, più lena e vigore. Proprio nella continua relazione con le "altre passioni" Alfieri individua la garanzia e come il sigillo di moralità dell'opera: non vi è solo un orrore celato, ma la bontà innata nella causa stessa del male (l'amore, in sé sacrosanto, per il padre, viene esteso da Mirra sino all'illecito di una brama colpevole). Il poeta capisce in tal modo che l'ostacolo da rimuovere, la piaga da sanare, è frammista al rimedio, che le zone impervie della coscienza non conoscono limiti o confini, e che solo nella lotta interiore della fanciulla, solo nel travaglio suscitato in coloro che le portano amore, vive e risplende la soluzione del dramma: che è la testimonianza, da condurre sino alle conseguenze estreme, della propria innocenza. Pertanto, la moralità della tragedia è ravvisata, non nella giustizia astrattamente considerata, ma nell'intima guerra contro ciò che si presagisce ingiusto: non è uno stato o una condizione ma una tensione, un'inquietudine perpetua e feconda. E ciò vale per Mirra come per gli altri attori dell'opera. Vale altresì per l'Alfieri. Ancora, viene a mente il Manzoni, che vedeva immorale ogni rappresentazione quieta, o statica che dir si voglia, delle vicende dell'animo...

Per quanto s'è detto pare avvertirsi meglio la contiguità fra Mirra e il suo autore, e si può cogliere da vicino la simbiosi che li avvolge e compenetra. Nella sua *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Debenedetti spiegava il "gorgo tragico" del poeta, scendendo verso le tenebre del cuore, verso l'o-

dio per la madre additato come causa (il "tiranno") del dramma del figlio. Confessiamo, in verità, che chiudere quelle pagine, di un saggio così meditato e fine, in quella sola ragione, da parte nostra è irrispettoso, magari ingiusto. Ma il concetto è quello.

Fatto sta che la pace del cuore, estranea ai personaggi del suo teatro, Alfieri la conseguì. E se il periodo della "quiete" non concede frutti artistici di rilievo (così le *Satire*), esso impone tuttavia una considerazione dell'opera alfieriana che includa e raccordi i diversi momenti della sua vita e della sua attività, come ebbe a sottolineare lo Spongano in un saggio dedicato appunto all'*Ultimo Alfieri*. Se vi è la ricerca (testimoniata nel capolavoro che è la *Vita scritta da esso*) della vocazione letteraria, coincidente con quella politica verso la libertà, ciò significa sì che il poeta scrutava nei più riposti vivagni dell'animo, ma, pure, che in quello scavo interiore, in quella tensione interna, stava la radice della sua libertà. E accanto alla ricerca interiore vediamo la fase, davvero suprema e notissima, della produzione tragica, intrecciarsi con l'altra delle rime, o delle traduzioni, che facevano più limpidi i pensieri mentre ne affinavano l'espressione.

Ecco, semplicemente, che le due fasi o momenti si alternano e chiariscono a vicenda. E nella reciproca suggestione che le avvince, esse parrebbero quasi chiedere al lettore di non essere categorico nei giudizi, ma di mano leggera e comprensivo: come Alfieri nel *Parere*.

3. Comunque sia, la "dissolvenza" (termine caro al Debenedetti), che di nuovo distingue Alfieri da Mirra, sorge su un punto fondamentale: il dramma che vince Mirra è il medesimo di cui il poeta è vincitore. Perché, se è vero che "le orribili tempeste del cuore" di quella fanciulla si confondono con le ombre del suo creatore; se è vero poi che il silenzio di lei è gemello o figlio del segreto di lui, e che Mirra è uccisa dalla verità, ovvero dalla "voce" che ne scolpisce i tratti rivelatori, è altrettanto vero che tutto questo (la parola che rivela il dramma) è la vita e il riscatto di lui, il trionfo dell'ideale che trova la propria veste, il proprio corpo, e che si fortifica e definisce nell'attrito conti-

nuo, ostile e rovente sempre, con un mondo "tirannico" senza calore d'affetti. La *Vita scritta da esso*, lungi dal provare la coincidenza tra "fattore" e "fattura", è la storia sovrana, limpida, della faticata ma sicura vittoria sul male che, tanto più forte quanto più oscuro o negato, affliggeva Mirra e ne segnava la fine. Nel superamento di ciò che la fanciulla subiva dovremo scorgere quella "vitalità", quell'afflato irresistibile di giovinezza e candore che il Binni vedeva nella tragedia.

Scriverla, del resto, era un'impresa difficile, poiché si trattava di assumere a tema dell'espressione poetica il rifiuto e il terrore d'ogni espressione rivelatrice (tanto Mirra paventa quanto Alfieri agogna). E la massima vicinanza che si ravvisa tra creatore e creatura diviene quindi la massima alterità, si converte nel tratto che li pone alle rive opposte di un medesimo tormento: i due volti di Mirra e del poeta, prima così vicini, si fanno più lontani e diversi.

4. Da quanto si è detto, viene spontaneo ritornare, con il ricordo, sulla definizione che più si ode ripetere della poesia dell'Alfieri, per cercarne l'attinenza o meno con la *Mirra* e verificare dunque, sul fondamento di questa singolarissima fra le tragedie, se di quella medesima definizione di "poesia della libertà" il dramma della fanciulla non consenta invece una visione meno netta e più sfumata, più interiore e meno altisonante.

Che occorra muoversi nell'ambito della "libertà" è confermato dallo stesso Alfieri, il quale sempre, persuaso nell'intimo della verità di quella formula, ne fece orgogliosamente il suo motto pugnace, volle contribuire a schiarirla non solo nelle tragedie ma nelle rime, nelle prose polemiche e nei trattati, fin nella *Vita scritta da esso*. Facendo leva sull'autobiografia del poeta è stato poi rilevato il carattere dinamico (l'amore per la libertà come tutt'uno con l'odio verso la tirannide) che quell'ideale prendeva. Alfieri insomma, mentre acconsentiva a farsi innalzare dall'impeto di un'idea, molto meno indulgeva al risultato ultimo e conseguito di quel vigore morale: lo stato di pace e di consolidata libertà.

A una verità meno statuaria e più mossa introduce pure

il trattato *Della tirannide*, dove la stessa grandezza dell'ideale di libertà è avvinta al "cupo" dove regnano le passioni, di nuovo sondato con uno sguardo introspettivo ben consapevole del proprio valore esemplare:

> [...] anderò io tentando di spiegare *i pensieri che mi agitano*; di *sviluppare* quelle verità che il semplice lume di ragione mi svela ed addita; di *sprigionare* in somma quegli *ardentissimi desideri*, che *fin dai miei anni più teneri ho sempre nel bollente mio petto racchiusi*.

Di qui si dovrebbe forse partire per non cercare motivi troppo personali al dramma d'Alfieri. La sua vicenda privata si configura come spiraglio su un dramma universale. E certo, la freddezza dei rapporti familiari, specie con la madre, la mancanza d'affetto che un animo all'origine e sempre poi sensibilissimo poteva patire, il formalismo esasperato dei rapporti sociali e quant'altro, fermentavano nel "bollente petto", sin dalla floridezza dei suoi "anni più teneri", un'impeto di rifiuto e di rivolta che, nel tempo a venire, volle arricchirsi con tenacia di esperienze di vita e di letture, dei casi pratici come dei lumi di pensiero. Ma non si dovrebbe ridurre a una sola causa, quale che essa sia, una situazione efficace perché ampia e umbratile, tanto più opprimente quanto più vasta e generale. Forse, tirannica per Alfieri veniva a essere, prima ancora che il mondo intero, la capacità coraggiosa di nominarlo tale, di accusarne l'orrore. Sul confine della parola e del suo possesso sicuro, potremmo dire che egli supera il proprio interno ostacolo e diviene capace di ricrearne la tragedia.

Sempre la *Vita* viene quindi a presentare la "vocazione" letteraria come antropologia della parola che vince il silenzio della tenebra personale. Alfieri capì, come recita il passo riportato dalla *Tirannide*, che doveva "sprigionare", "sviluppare", "spiegare i pensieri" che lo agitavano, e che egli aveva tenuto "racchiusi" per troppo lungo tempo. La parola si salda all'approfondimento della "pianta uomo" e ne diviene il terreno propizio. Nulla di più lontano dal silenzio di Mirra.

Piuttosto, noteremo che Alfieri e la sua fanciulla (ver-

ranno poi, figlie e nipoti di lei, la dolce e pura Ermengarda, la cupa Saffo di Alessandro Verri e di Leopardi, la sventurata Gertrude...), si incrociano con pudore, si danno quasi lume con passione, per poi dividersi infine. Ma l'incontro, suo malgrado, parrebbe aver svelato il segreto d'Alfieri...

5. Forse poi, osservare il poeta dalla specola della *Mirra* toglie un che di fermo e fisso, magari di convenzionale, alla sua immagine corrente. All'aspetto monumentale del poeta potrebbe subentrare così quello introspettivo e, in luogo di scene e personaggi colti nella loro magnanima grandezza, collocati nei tempi antichi, classici o biblici che fossero, sentiamo qualcosa di più moderno e malfermo, di meno sicuro e più perplesso e atterrito. Allora, se è giusto accettare il prevalere della "religione" di libertà nell'opera d'Alfieri, essa va tuttavia ricondotta, per intenderne la modernità, più alla sua origine inquieta che all'esito magnanimo e fermo, ne va insomma riconquistata la dinamica interiore e segreta, la forza prima e istintiva.

Basta aprire a caso la tragedia per avvedersi che (l'esperimento è necessario), dove la fanciulla ha occasione di parlare a lungo, non fa che declinare nel vortice della paura: ella si nega mentre si afferma, si cela per confessarsi, e mentre fugge agli interlocutori esterrefatti chiede solo di essere "presa" e perdonata, sanata nel tormento e ricondotta alla pace domestica degli affetti. Così ella parla ai genitori nella seconda scena dell'Atto terzo:

Non tremo...
Parmi... od almen, non tremerò più omai,
Poiché ad udirmi or sì pietosi state. –
L'unica vostra e troppo amata figlia
Son io, ben so. Goder d'ogni mia gioia
E v'attristar d'ogni mio duol vi veggo;
Ciò stesso il duol mi accresce. Oltre i confini
Del natural dolore il mio trascorre;
Invan lo ascondo; e a voi vorrei pur dirlo...
Ove il sapessi io stessa. Assai già pria
Ch'io fra 'l nobile stuol de' proci illustri
Pereo sceglessi, in me cogli anni sempre

La fatal mia tristezza orrida era ita
Ogni dì più crescendo.

La contraddizione insanabile tra ciò che Mirra sente e ciò che vorrebbe, cala sulle sue parole un che di durevolmente fosco, straziato. Il "tiranno" è collocato rigorosamente nei precordi:

Irato un Nume,
Implacabile, ignoto, entro al mio petto
Si alberga; e quindi, ogni mia forza è vana
Contro alla forza sua [...].

Ma, se la conoscenza di sé e del proprio orrore nascosto la opprime e convelle, in quella medesima conoscenza ella trova la via, nella speranza s'intende, per un rimedio. Perciò nel suo dialogo con Pereo comprendiamo (Atto quarto, scena II) che la libertà dalla colpa coincide con l'amore del proprio dovere, senza l'adempimento del quale non resterebbe che l'estremo rimedio (come appunto sarà) della morte.

Se cosa io mai ferventemente al mondo
Bramai, di partir teco al nuovo sole
Tutta ardo, e il voglio. Il ritrovarmi io tosto
Sola con te; non più vedermi intorno
Nullo dei tanti oggetti a lungo stati
Testimon del mio pianto, e cagion forse;
Il solcar nuovi mari, e a nuovi regni
Irne approdando; aura novella e pura
Respirare, e tuttor trovarmi al fianco
Pien di gioia e d'amore un tanto sposo;
Tutto, in breve, son certa, appien mi debbe
Quella di pria tornare. Allor sarotti
Meno increscevol, spero. Aver t'è d'uopo
Pietade intanto alcuna del mio stato;
Ma non fia lunga, accertati. Il mio duolo,
Se tu mai me 'n parli, in breve svelto
Fia da radice. Deh! non la paterna
Lasciata reggia, e non gli orbati e mesti
Miei genitor; né cosa, insomma, alcuna
Delle già mie, tu mai, né rimembrarmi

Déi, né pur mai nomarmela. Fia questo
Rimedio, il sol, che asciugherà per sempre
Il mio finor perenne orribil pianto.

Anche se Pereo non capisce ("Strano, inaudito è il tuo disegno, o Mirra") il lettore si fortifica in una certezza: nell'estrema fedeltà alla via intravista per sanare il proprio dissidio, la fanciulla è vincitrice del proprio "tiranno". Il legame con le "altre passioni" approfondisce il carattere degli altri personaggi. Ciascuno di essi pare come indotto, per fatalità, a una ostinata introspezione: ciascuno cerca e fruga in sé per trovare il modo per alleviare l'affanno di Mirra e, nel confronto con lei, ognuno è indotto a ripensare i modi, a recuperare le ragioni di una pace domestica altrimenti irreale, perché non vissuta, o non difesa dalle tentazioni del male. Per effetto di Mirra, i legami umani vengono infine compresi ma, come vuole spesso la beffa di Fortuna, nel loro dileguarsi.

6. Così, la "libertà" che Alfieri occulta nei silenzi di Mirra è certo un ideale più vario e fraterno, il quale, ancor prima di essere un diritto garantito da istituzioni, pare un fermo dovere – che forse nemmeno il *Saul* testimonia con eguale chiarezza – di far lume nell'oscurità dell'animo, per dissipare infine le ombre che minacciano la vita, o l'intelletto che la guida e la parola che la esprime. E nella *Mirra* più che altrove riluce, pur sotto l'urgenza del male, la grandezza pura dell'idea.

Luigi Salvatorelli ebbe il merito, studiando il *Pensiero politico italiano dal 1780 al 1870*, di cercarne la chiara presenza meglio negli scrittori e nei poeti che nei trattatisti di mestiere. Accanto al Muratori degli *Annali* con il suo "spirito di umanità", accanto al Giannone e al Vico; di fianco al Pilati e a Dalmazzo Vasco; in parallelo con il Beccaria e il Genovesi, con Pietro e Alessandro Verri e l'ambiente del "Caffé"; sulla strada che condurrà al Parini, al Foscolo e alla vicenda manzoniana sta, rammentata per i trattati e per alcuni passi di tragedie, l'opera d'Alfieri. Ma l'idea che ne viene offerta dallo storico andrebbe oggi, rispetto a quel trascorso e pur essenziale profilo, raccordata all'antropolo-

gia settecentesca (come suggeriva il Raimondi nelle sue *Pietre del sogno*), fissata con più stretto vincolo, specie per la *Mirra*, a uno spazio interiore restituito alla meditazione politica liberale, non già come presupposto, ma come carattere precipuo. Che tutto questo poi, secondo l'esempio della fanciulla d'Alfieri, dovesse compiersi nel segreto e senza orrori e violenze (come sola educazione interiore), fu sin dalla stagione romantica un limpido promemoria.

7. Nulladimeno, la lezione del personaggio era inseparabile da ciò che esso rappresentava rispetto alla figura che di sé aveva tracciato l'Alfieri. Questi – mi spiego – si era adoperato per lasciare un'immagine definita, scolpita, ferma; un ritratto austero e magnanimo della propria vita come delle proprie opere. Eppure, la sua grandezza si ravvisa nell'espressione dei personaggi in tumulto e in dubbio, più combattuti che vincitori, meglio vinti che trionfanti. Il movimento psicologico che unisce la fermezza dell'autore al costante rovello delle sue creature (uniti nella distinzione) fu esattamente il pungolo nuovo e moderno che Alfieri trasmise alle generazioni susseguenti. Egli fu dunque un esempio che trapassò, attraverso l'epoca dell'Unità, a Carducci e De Sanctis, che giunse fino al Debenedetti, che scriveva al confino, sotto una tirannide. L'efficacia ideale d'Alfieri, se così vogliamo, è per ciò stesso una sola cosa con la vitalità della sua contraddizione apparente, con quella sua "fermezza commossa" che unisce l'animo vulnerabile all'occhio fermo e fisso. Ma quel medesimo germe, così fecondo, non sarebbe tale se egli, come s'è appena veduto, non avesse risolto e vinto, nella vita pratica, il dramma dei suoi personaggi, attuando nella propria esistenza la radice e l'impulso che tormentava i suoi fantasmi. Insomma la vita del poeta è la soluzione di quei drammi, la prova che gli ideali espressi potevano divenire concreti. Come fu. Ne dà bella testimonianza, che riportiamo in chiusura, la pagina della *Vita* in cui la nascita e il significato della *Mirra* vengono raccontati da un Alfieri che subito freme, che solleva per un istante, al solo ricordo di quella fanciulla, il velo nero del suo antico segreto (Parte I, epoca quarta, cap. XIV):

A Mirra non avea pensato mai [...]. Mi capitò alle mani nelle *Metamorfosi* di Ovidio quella caldissima e veramente divina allocuzione di Mirra alla di lei nutrice, la quale mi fece prorompere in lagrime, e quasi un *subitaneo lampo* mi destò l'idea di porla in tragedia; e mi parve che toccantissima e *originalissima* tragedia potrebbe riuscire, ogni qual volta potesse venir fatto all'autore di *maneggiarla* in tal modo che lo spettatore scoprisse *da sé stesso a poco a poco* tutte le orribili tempeste del cuore infuocato ad un tempo e purissimo della più assai infelice che non colpevole Mirra, senza che ella neppure la metà ne accennasse, non confessando quasi a sé medesima, non che ad altra persona nessuna, un sì nefando amore. Insomma l'ideai a bella prima, ch'ella dovesse nella mia tragedia operare quelle cose stesse, ch'ella in Ovidio descrive; *ma operarle tacendole*. Sentii fin da quel punto *l'immensa difficoltà* ch'io incontrerei nel dover far durare questa scabrosissima *fluttuazione* dell'animo di Mirra per tutti gl'interi cinque atti, senza accidenti accattati altrove. *E questa difficoltà che allora vieppiù m'infiammò*, e quindi poi nello stenderla, verseggiarla, e stamparla *sempre più mi fu sprone a tentare di vincerla*, io tuttavia dopo averla fatta, *la conosco e la temo quant'ella s'è*; lasciando giudicar poi dagli altri s'io l'abbia saputa superare nell'intero, od in parte, od in nulla.

Ma nel giudizio – è facile dire – siamo tutti concordi.

Testi di riferimento

I. Albrizzi Teotochi, *Ritratti*, Alvisopoli, Venezia 1816, pp. 149-79.

V. Alfieri, *Della Tirannide*, a c. di G. Izzi, Archivio Guido Izzi, Roma 1985.

Id., *Le Tragedie*, a c. di P. Cazzani, A. Mondadori, Milano 1957 (contiene anche, fra altri scritti, il *Parere dell'Autore su le presenti tragedie*, ivi, pp. 1009-69). Della *Mirra* si veda pure l'edizione (Mursia, Milano 1985) con introd. e commento di A. Momigliano.

Id., *Vita*, a c. di G. Dossena, Einaudi, Torino 1967.

W. Binni, *Interpretazione della "Mirra"*, in *Carducci e altri saggi*, Einaudi, Torino 1967, pp. 93-118.

G. Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Garzanti, Milano 1995.

F. De Sanctis, *Janin e Mirra*, in *Saggi critici*, Treves, Milano 1914, vol. I, pp. 165-171.
M. Fubini, *Ritratto dell'Alfieri*, La Nuova Italia, Firenze 1951.
A. Manzoni, *Materiali estetici*, in *Tutte le opere*, a c. di M. Martelli, con premessa di R. Bacchelli, Sansoni, Firenze 1973, vol. II, pp. 1641-62.
A. Momigliano, *Introduzione ai poeti*, Sansoni, Firenze 1979, pp. 125-181.
E. Raimondi, *Le pietre del sogno*, il Mulino, Bologna 1985.
L. Salvatorelli, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Einaudi, Torino 1975.
R. Spongano, *L'ultimo Alfieri*, in Aa. Vv., *Vittorio Alfieri. Studi commemorativi*, Società Editrice Universitaria, Firenze 1951, pp. 1-16.

12. L'esortazione foscoliana alle storie (*Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, XV)

Lettura di Alfredo Cottignoli

> O Italiani, io vi esorto alle storie, perchè niun popolo più di voi può mostrare né più calamità da compiangere, né più errori da evitare, né più virtù che vi facciano rispettare, né più grandi anime degne di essere liberate dalla obblivione da chiunque di noi sa che si deve amare e difendere ed onorare la terra che fu nutrice ai nostri padri ed a noi, e che darà pace e memoria alle nostre ceneri. Io vi esorto alle storie, perchè angusta è l'arena degli oratori; e chi omai può contendervi la poetica palma? Ma nelle storie tutta si spiega la nobiltà dello stile, tutti gli affetti delle virtù, tutto l'incanto della poesia, tutti i precetti della sapienza, tutti i progressi e i benemeriti dell'italiano sapere. Chi di noi non ha figlio, fratello od amico che spenda il sangue e la gioventù nelle guerre? e che speranze, che ricompense gli apparecchiate? e come nell'agonia della morte lo consolerà il pensiero di rivivere almeno nel petto de' suoi cittadini, se vede che la storia in Italia non tramandi i nobili fatti alla fede delle venture generazioni?

La celebre esortazione foscoliana alle storie, "quasi grido a cui accorsero non solo sparsi uomini, ma da ogni banda caterve sempre più folte" (Croce), è l'apice di un'*Orazione* tutta sapientemente intessuta di echi sensistici e vichiani, ove è celebrata la potenza evocatrice della parola poetica, l'"armonia" e l'"incantesimo" della parola, intesa come viatico di passione e ragione, ossia di tutte le "potenze mentali dell'uomo", "memoria" e "cuore", "pensiero" e "fantasia":

> Ogni uomo – vi si legge – sa che la parola è mezzo di rappresentare il *pensiero*; ma pochi si accorgono che la progressione, l'abbondanza e l'economia del pensiero sono effetti della parola. [...] E un segno solo della parola fa rivivere l'immagine tramandata altre volte da' sensi e trascurata per lunga età nella mente; un segno solo eccita la *memoria* a ragionare d'uomini, di cose, di tempi che pareano sepolti nella notte ove tace il passato. Il *cuore* domanda sempre o che i suoi piaceri siano accre-

> sciuti o che i suoi dolori siano compianti, domanda di agitarsi e di agitare, perché sente che il moto sta nella vita e la tranquillità nella morte; e trova unico aiuto nella parola, e la riscalda de' suoi desiderii, e la adorna delle sue speranze, e fa che altri tremi al suo timore e pianga alle sue lagrime, affetti tutti che senza questo sfogo prorompererebbero in moti ferini e in gemito disperato. E la *fantasia* del mortale, irrequieto e credulo alle lusinghe di una felicità ch'ei segue accostandosi di passo in passo al sepolcro, la fantasia, traendo dai secreti della memoria le larve degli oggetti, e rianimandole con le passioni del cuore, abbellisce le cose che si sono ammirate ed amate. [IV]

Ivi il Foscolo, dopo aver individuato nel poeta-vate il detentore, accanto al principe e al sacerdote, del potere della parola, oltre che l'innamorato del vero (di quel vero che la filosofia tacita esplora e la poesia, invece, "riscalda", "idoleggia" e "insinua" con gli "affetti", i "fantasmi" e la "musica" della parola), doveva osservare come un tempo scienza e poesia insieme congiurassero all'apprendimento del vero, acutamente sottolineando l'antica funzione conoscitiva dell'allegoria e del mito:

> Sovente ancora la metafisica delle scienze si ornò dell'allegoria per idoleggiare le idee che, non arrendendosi ai sensi, rifuggono dall'intelletto. Credevano i savii antichissimi che l'attrazione della materia avesse a principio combinate e propagasse in perpetuo le forme ed il moto degli enti; e narrarono che nel caos e nella notte nascesse Amore, figlio e ministro di Venere, di quella deità ch'era simbolo della natura. Credevano che l'acqua, il fuoco, l'aere, la terra fossero elementi del creato; e i poeti cantarono Venere nata dall'onde, voluttà di Vulcano, abitatrice dell'etere, animatrice di tutta la terra. [X]

Nella successiva divaricazione tra letteratura e scienza, nel divorzio tra verità e arte, l'oratore additava quindi la causa dell'attuale decadenza delle lettere, specie appuntandosi contro la maniera di una letteratura classicistica che aveva ormai perso di vista il valore intrinseco del mito ("E voi trattanto, o retori, ricantate boriosamente le favole, unica suppellettile delle vostre scuole, senza discernere mai le loro severe significazioni; [...] e gli scienziati ne ridono come di sogni e d'ambagi; e i più discreti compian-

gono quel misero fasto di fantasmi e di suoni", X). Col rivendicare, perciò, anche alle "arti letterarie" il ruolo di "illuminare", non meno che di "dilettare" la mente ("Non vive più forse nell'uomo il bisogno di rendere con le parole facile all'intelletto ed amabile al cuore la verità?", XI), il Foscolo reclamava la cogente necessità di nuove "passioni" e "illusioni", che restituissero all'arte, ridotta a vuota forma, un contenuto:

> L'arte non parlò più alle passioni, perché non le sentiva; la fantasia, destituta dalle fiamme del cuore, si ritirò fredda nella memoria; destituta dal criterio, inventò mostri e chimere; e la facoltà della parola si ridusse a musica senza pensiero. [XI]

Giusto a un tale concetto, altamente retorico, di letteratura, riguardata come specchio eloquente delle "passioni" e del "vero", dell'"amor di gloria" e della "carità di patria", alla forte esigenza di un'"utile letteratura", inversa alla vacua d'Arcadia, doveva associarsi la vibrata esortazione del Foscolo a dare infine all'Italia la sua storia:

> Ah le *virtù*, le *sventure* e gli *errori* degli uomini grandi non possono scriversi nelle arcadie e nei chiostri! Eccovi da altra parte e cronache e genealogie e memorie municipali, e le congerie del benemerito Muratori, ed edizioni obbliate di storici di ciascheduna città d'Italia; ma dov'è una storia d'Italia? [XV]

Ora, quel celebre richiamo alle storie patrie, ossia a un'alta pedagogia civile, che traesse anzi tutto alimento dalle "calamità", dagli "errori" e dalle "virtù" del nostro popolo, per ritessere una compiuta storia d'Italia, rilanciava di fatto, in chiave risorgimentale, la lezione storicistica del grande Muratori, che persuaso, al pari del Foscolo, della necessità di "amare e difendere ed onorare la terra che fu nutrice ai nostri padri ed a noi", aveva a ragione rivendicato, sin dal 1723, l'urgenza di restituire all'Italia la storia delle sue origini barbare. Scriveva, perciò, il Muratori nella sua *Prefazione* ai *Rerum Italicarum Scriptores*:

> È, infatti, di un animo troppo orgoglioso o schifiltoso, dirò anzi ingrato, voler conoscere l'Italia soltanto vittoriosa e

> trionfante, e distogliere lo sguardo da lei vinta e assoggettata dalle nazioni straniere. *È sempre la madre nostra*, nell'uno e nell'altro stato, *e spetta soprattutto ai figli conoscerne non meno la buona che l'avversa fortuna*. Tanto più che proprio da quelle genti delle quali l'Italia subì il dominio al venir meno dell'impero romano e che siam soliti chiamare barbare, noi verosimilmente traiamo in gran parte la nostra origine.

Alla prospettiva muratoriana della storia come memoria collettiva, e ricerca della propria identità nazionale, s'affiancava quindi nel Foscolo la coscienza di un'alta missione di testimonianza civile, assolta dalla storia contemporanea, intesa come risarcimento per le generazioni presenti e come monito, insieme, alle future:

> Chi di noi non ha figlio, fratello od amico che spenda il sangue e la gioventù nelle guerre? e che speranze, che ricompense gli apparecchiate? e come nell'agonia della morte lo consolerà il pensiero di rivivere almeno nel petto de' suoi cittadini, se vede che la storia in Italia non tramandi i nobili fatti alla fede delle venture generazioni?

Su non diversa lunghezza d'onda si sarebbe, inoltre, posto il giovane Leopardi, quando, non meno infiammato d'amor patrio, rimodulava tali concetti foscoliani in chiusura del suo *Discorso di un cittadino intorno alla poesia romantica*: ove avrebbe del pari esortato i "Giovani italiani" a muoversi "a compassione di questa nostra patria [...] caduta in tanta calamità", a soccorrere "questa afflitta e giacente, che ha sciagure molto più che non bisogna per muovere a pietà, non che i figli, i nemici", così da "sovvenire alla madre *loro* ricordando*si* degli antenati e guardando ai futuri".

Lo stesso nesso tra storiografia, vita civile e risorgimento nazionale, tra letteratura e storia patria, già d'altra parte echeggiava nell'*Ortis* milanese del 1802, ove troviamo una pagina che si direbbe l'immediato antecedente e l'incunabolo di quella pavese del 1809. In essa è, infatti, solennemente attestato il grido di dolore della patria, il mandato che affidava allo scrittore, e al suo "doppio" romanzesco, di scrivere e di "raccontare alla posterità i nostri mali":

> Io odo la mia patria che grida: – SCRIVI CIÒ CHE VEDESTI. MANDERÒ LA MIA VOCE DALLE ROVINE, E TI DETTERÒ LA MIA STORIA. PIANGERANNO I SECOLI SU LA MIA SOLITUDINE; E LE GENTI S'AMMAESTRERANNO NELLE MIE DISAVVENTURE. IL TEMPO ABBATTE IL FORTE: E I DELITTI DI SANGUE SONO LAVATI NEL SANGUE. – [*Milano, 4 dicembre*]

Un imperativo categorico della coscienza civile, destinato a riemergere anche nei reiterati inviti successivi a farsi testimoni del proprio tempo:

> Ma voi pochi sublimi animi che solitarj o perseguitati su le antiche sciagure della nostra patria fremete, se i cieli vi contendono di lottar con la forza, *perché almeno non raccontate alla posterità i nostri mali?* Alzate la voce in nome di tutti, e dite al mondo, che siamo sfortunati, ma né ciechi né vili; che non ci manca il coraggio ma la possanza. – Se avete le braccia in catene, perché inceppate da voi stessi anche il vostro intelletto di cui né i tiranni né la fortuna, arbitri d'ogni cosa, possono essere arbitri mai? *Scrivete. Perseguitate con la verità i vostri persecutori.* E poiché non potete opprimerli, mentre vivono, co' pugnali, opprimeteli almeno con l'obbrobrio per tutti i secoli futuri.

Memore dell'alta funzione riparatrice assolta dalla storia, dei torti e dei lutti subiti da generazioni di Italiani, caduti nelle campagne di guerra napoleoniche, anche nell'*Ortis* del 1817 il Foscolo doveva poi ribadire quel suo monito a "scrive*re* a quei che verranno", così da rafforzare la sua concezione della storia quale eternatrice, non meno della poesia o del sepolcro, del ricordo, e massima dispensatrice di gloria o d'infamia. "Non abbandoniamo la storia", gli avrebbe, per esempio, fatto eco il Tenca, con pari passione civile, a metà secolo, dalle colonne del "Crepuscolo":

> Essa è il nostro palladio, è l'arme colla quale combattiamo il destino. Il giorno in cui gl'Italiani diventassero indifferenti alla storia, noi crederemmo che il cuore della nazione ha cessato di battere.

Testi di riferimento

A. Cottignoli, *Ottocento muratoriano*, in *Alla luce del vero. Studi sul Muratori storico*, Clueb, Bologna 1994.

B. Croce, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, vol. I, Laterza, Bari 1921.

U. Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione* [1809], in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, ed. critica a c. di E. Santini, *Ed. Naz. delle Opere*, vol. VII, Le Monnier, Firenze 1933.

Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ed. critica a c. di G. Gambarin, *Ed. Naz. delle Opere*, vol. IV, Le Monnier, Firenze 1955.

G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a c. di V. Gatto, Archivio Guido Izzi, Roma 1992.

M. A. Manacorda, *La "storia letteraria" del Foscolo*, in U. Foscolo, *Storia della letteratura italiana*, saggi raccolti e ordinati da M. A. Manacorda, Einaudi, Torino 1979.

L. A. Muratori, *In Scriptores Rerum Italicarum Præfatio*, in *Opere*, vol. I, a c. di G. Falco e F. Forti, Ricciardi, Milano-Napoli 1964.

G. Nicoletti, *Ultime lettere di Jacopo Ortis di Ugo Foscolo*, in *Letteratura italiana Einaudi, Le Opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino 1995.

C. Tenca, *Archivio Storico Italiano*, "Il Crepuscolo", n. 19 (16 giugno 1850).

13. Alessandro Manzoni: *Il Cinque Maggio*

Lettura di Alfredo Cottignoli

IL CINQUE MAGGIO

Ei fu. Siccome immobile,
dato il mortal sospiro,
stette la spoglia immemore
orba di tanto spiro,
così percossa, attonita
la terra al nunzio sta,

muta pensando all'ultima
ora dell'uom fatale;
nè sa quando una simile
orma di piè mortale
la sua cruenta polvere
a calpestar verrà.

Lui folgorante in solio
vide il mio genio e tacque;
quando con vece assidua,
cadde, risorse e giacque,
di mille voci al sonito
mista la sua non ha;

vergin di servo encomio
e di codardo oltraggio,
sorge or commosso al subito
sparir di tanto raggio;
e scioglie all'urna un cantico
che forse non morrà.

Dall'Alpi alle Piramidi
dal Manzanarre al Reno,
di quel securo il fulmine
tenea dietro al baleno;
scoppiò da Scilla al Tanai,
dall'uno all'altro mar.

Fu vera gloria? Ai posteri
l'ardua sentenza: nui
chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
del creator suo spirito
più vasta orma stampar.

La procellosa e trepida
gioia d'un gran disegno,
l'ansia d'un cor che indocile
serve pensando al regno:
e il giunge, e tiene un premio
ch'era follia sperar;

tutto ei provò: la gloria
maggior dopo il periglio,
la fuga e la vittoria,
la reggia e il tristo esiglio:
due volte nella polvere,
due volte sull'altar.

Ei si nomò: due secoli,
l'un contro l'altro armato,
sommessi a lui si volsero,
come aspettando il fato;
ei fe' silenzio, ed arbitro
s'assise in mezzo a lor.

E sparve, e i dì nell'ozio
chiuse in sì breve sponda,
segno d'immensa invidia
e di pietà profonda,
d'inestinguibil odio
e d'indomato amor.

Come sul capo al naufrago
l'onda s'avvolve e pesa,
l'onda su cui del misero,
alta pur dianzi e tesa,
scorrea la vista a scernere
prode remote invan;

tal su quell'alma il cumulo
delle memorie scese!

Oh quante volte ai posteri
narrar se stesso imprese,
e sull'eterne pagine
cadde la stanca man!

Oh quante volte, al tacito
morir d'un giorno inerte,
chinati i rai fulminei,
le braccia al sen conserte,
stette, e dei dì che furono
l'assalse il sovvenir!

E ripensò le mobili
tende, e i percossi valli,
e il lampo de' manipoli,
e l'onda dei cavalli,
e il concitato imperio,
e il celere ubbidir.

Ahi! forse a tanto strazio
cadde lo spirto anelo,
e disperò; ma valida
venne una man dal cielo,
e in più spirabil aere
pietosa il trasportò;

e l'avviò, pei floridi
sentier della speranza,
ai campi eterni, al premio
che i desiderii avanza,
dov'è silenzio e tenebre
la gloria che passò.

Bella Immortal! benefica
fede ai trionfi avvezza!
Scrivi ancor questo, allegrati;
chè più superba altezza
al disonor del Golgota
giammai non si chinò.

Tu dalle stanche ceneri
sperdi ogni ria parola:
il Dio che atterra e suscita,
che affanna e che consola,

sulla deserta coltrice
accanto a lui posò.

Non meno celebre dell'ode è la sua genesi, oggetto di una varia aneddotica, tesa ad accentuarne la singolarità per un artista di norma meditativo come il Manzoni. È noto, infatti, per testimonianza – fra gli altri – del Fabris, che il poeta, quando apprese (il 17 luglio 1821) la notizia della morte di Napoleone (su cui altri particolari gli sarebbero giunti il 18, tali da rivelarla come una morte cristiana), fu colto da così intensa emozione che si mise a recitare i versi montiani sul Bonaparte della *Mascheroniana* ("Pace, austero intelletto. Un'altra volta / Salva è la patria: un Nume entro le chiome / La man le pose, e lei dal fango ha tolta. / Bonaparte..."), per decidere quindi di scriverne anch'egli. Donde l'ideazione dell'ode e la sua stesura (dal 18 al 20 luglio: mentre è del 26 la copia per la censura), in "tre giorni, per così dire, di convulsione", come ebbe a scrivere lo stesso Manzoni al Cantù, con la mite Enrichetta costretta, per almeno due giorni di seguito, al pianoforte, a tenergli desto l'estro con la musica: un particolare, quest'ultimo, non indifferente, che potrebbe suggerire una lettura dell'ode in chiave musicale, come di un vero e proprio spartito, in cui si succedono tempi armonici diversi e ritornanti, dall'adagio-lentissimo iniziale a modi più mossi e concitati, che si smorzano nel maestoso e solenne della chiusa.

In strofe binate di sei settenari (cui l'artista sarebbe, non a caso, ricorso anche nel II Coro dell'*Adelchi*), ove a tre sdruccioli liberi si alternano due piani rimati e un tronco finale in rima con il tronco della strofa successiva, che vengono di fatto a costituire una sola stanza di dodici versi, di cui il De Sanctis zurighese già notava l'unità di concetto e la rapidità del ritmo ("che non vi dà requie se non giungete d'un sol fiato all'ultimo verso"), Manzoni celebra insieme la grandezza terrena di Napoleone e la vittoria della fede, i trionfi dell'eroe e del cristiano, in un'ode epico-lirica, la cui ambivalenza prospettica è giusto data dall'alternarsi e fondersi in essa del momento epico con quello riflessivo (Terracini), della storia pubblica con quella privata. Proprio di tale ancipite statuto, civile e religioso,

lirico e drammatico (ma destinato infine a risolversi in una "lettura" tutta interiorizzata e morale della storia, in stretta sintonia con la poetica manzoniana della *Lettre à M. Chauvet*), ben s'era accorto il De Sanctis, che, da un'ottica dapprima neocattolica e poi laica, giustapponeva comunque la parte religiosa all'eroica, o l'umana alla divina, sancendo il trionfo ora dell'una ora dell'altra, a seconda che individuasse il baricentro della poesia nella "storia di Dio", oppure nella "leggenda di Napoleone".

Sin dal suo *incipit* solenne ("Ei fu") – sorta di epigrafe tombale, poi destinata a frangersi e ad echeggiare, oltre che nel "Lui" / "lui" dei vv. 13 e 108 ("*Lui* folgorante in solio" / "Accanto a *lui* posò"), nel "Fu" del v. 31 ("*Fu* vera gloria?..."), nell'"ei" / "Ei" dei vv. 43, 49 e 53 ("Tutto *ei* provò..." / "*Ei* si nomò..." / "*Ei* fe' silenzio...") – si dà con l'argomento anche la cifra stilistica dell'ode, ossia l'antitesi, di cui al fondo si alimenta, tra passato e presente, tra un prima e un poi, tra ciò che ormai appartiene alla storia e la necessità cristiana di inscriverlo in un disegno provvidenziale. Nell'intonare, dunque, la sua commossa trenodia il poeta batte lenti rintocchi, cadenzando di note luttuose ("immobile" / "immemore" / "attonita") il paragone iniziale tra la rigidità della salma e lo sbigottito silenzio della terra, per ritrarre quindi un'umanità smarrita, non solo perché privata di quell'"uom fatale", già violento artefice del suo destino e insieme strumento della volontà divina, cui non sa chi altri e quando potrà sostituirsi, ma soprattutto perché assorta nel pensiero dell'"ultima ora" di lui, quella in cui l'uomo è solo innanzi al mistero e al doloroso bilancio della propria vita.

È un tema, questo dell'"ultima ora", notoriamente centrale nella riflessione manzoniana, che bene inscrive *Il Cinque Maggio* tra il *Conte di Carmagnola* ("Ah! tu vedrai / Come si muor. Va; quando *l'ultim'ora* / Ti coglierà...", Atto V, sc. I) e l'*Adelchi* ("ascolta / Gran segreto è la vita; e nol comprende / Che *l'ora estrema*", Atto V, sc. VIII), e che apparenta l'interesse cristiano dello scrittore per Napoleone morente a quello poi riservato a un'altra creatura afflitta, quale Ermengarda, come avremo presto modo di verificare.

Dal coro muto dell'umanità perplessa s'innalza, quindi, alta e fiera, la voce solitaria del poeta-vate, che se ne fa corifeo, in virtù del rispettoso silenzio già osservato in vita di Napoleone, quando sarebbe stato assai facile adularlo od oltraggiarlo, a seconda delle alterne fortune. Di quel suo silenzio di allora tanto più il poeta può menar vanto, quanto maggiore dovette essere l'impressione ricevuta dalle imprese del Bonaparte. Lo rivela la ricorrente metafora luminosa della folgore, subito volta, sin dal v. 13, a connotare la natura quasi divina dell'eroe, poi confermata dalla serie fulminea e abbagliante delle sue campagne di guerra, riassunte, con straordinaria potenza sintetica, nel giro di una strofa (vv. 25-30), e come racchiuse in un solo grande affresco pittorico, che ruota attorno all'immagine – volta a dichiarare la simultaneità di pensiero e azione – del fulmine che succede al baleno.

"Ecco come il poeta può raggiungere l'effetto del simultaneo", osservò al riguardo il De Sanctis in una pagina magistrale del suo corso manzoniano, "come il pittore nel quadro. Questo nel *Cinque maggio* è il sistema generale di Manzoni. Egli non ha presente la storia di Napoleone esposta, successivamente, come in un poema epico; ha innanzi tre o quattro situazioni drammatiche di Napoleone, che insieme danno l'idea di tutta la vita dell'eroe; e ciascuna di esse situazioni ha per centro un'immagine pittorica che si fissa nella fantasia, e intorno alla quale si avvolgono tempi, luoghi, avvenimenti, attirati e mossi da quella".

Ma a essere "commosso" dal "subito / Sparir di tanto raggio" è, soprattutto, il poeta cristiano, che preannuncia la natura religiosa del suo canto, forse destinato all'immortalità, perché inteso a considerare le ragioni ultime dell'agire umano. Ponendosi, dunque, proprio come Dante, dal punto di vista di Dio, da quella prospettiva esclusiva dell'eterno, innanzi alla quale ogni altra scompare, il poeta può quindi domandarsi se, quella di Napoleone, "fu vera gloria", ed esimersi dal dare una risposta che non sia d'ordine metastorico, ben distinguendo (come il Bossuet dell'*Orazione funebre* per il principe di Condé) i due tempi in cui "diversamente si manifesta la potenza di Dio: quello della storia, concepita come il grande teatro del

mondo, e quello dell'eterno, nel quale le storie tutte saranno abolite e ogni gloria terrena non sarà che *silenzio e tenebre*" (Bonora):

Fu vera gloria? Ai posteri
L'ardua sentenza: nui
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
Del creator suo spirito
Più vasta orma stampar.
[vv. 31-36]

Sospeso il giudizio storico ("l'ardua sentenza"), a esso si sovrappone perciò il giudizio di Dio, di quel Dio che ha impresso in Napoleone, più che in altri, il sigillo della sua grandezza. Non a caso, come a esaltazione della gloria divina riflessa in quella di Napoleone, il poeta ritesse, nell'arco di quattro strofe dal ritmo concitato, in cui è tutto un rincorrersi di antitesi ("gloria" / "periglio"; "fuga" / "vittoria"; "reggia" / "esiglio"; "polvere" / "altar"; "invidia" / "pietà"; "odio" / "amor"), lo straordinario destino dell'eroe, che "tutto [...] provò" e giunse persino a sottomettere a sé, giudice sovrano, due secoli contrapposti, frenando insieme rivoluzione e reazione:

Tutto ei provò: la *gloria*
Maggior dopo il *periglio*,
La *fuga* e la *vittoria*,
La *reggia* e il tristo *esiglio*:
Due volte nella *polvere*,
Due volte sull'*altar*.

Ei si nomò: due secoli,
L'un contro l'altro armato,
Sommessi a lui si volsero,
Come aspettando il fato;
Ei fe' silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor.

E sparve, e i dì nell'ozio
Chiuse in sì breve sponda,
Segno d'immensa *invidia*

E di *pietà* profonda,
D'inestinguibil *odio*
E d'indomato *amor.*
[vv. 43-60]

Ma quanto più eccezionale, tanto più esemplare della caducità dell'esperienza terrena è la tragica parabola dell'eroe, il cui fatale declinare non cessa di porlo come segno di contraddizione, ossia come una sorta di *figura Christi*, di martire, oggetto qual è dei più disparati sentimenti, alla stregua di un Carmagnola, di un Adelchi o di una Ermengarda, in cui agisce lo stesso "modulo generatore della Passione-Resurrezione" (Lonardi), del dolore e della prova come condizione necessaria per il loro riscatto. Con la piena fusione del momento epico e di quello riflessivo, l'ode si volge ormai a essere, insomma, la storia di un'anima, il dramma di una coscienza, rivissuto da un'alta prospettiva cristiana e simpateticamente ricreato dall'artista, lo stesso ad aver teorizzato nella *Lettre* che i silenzi della storia sono il dominio della poesia, che "ogni segreto dell'animo umano si svela, tutto ciò che determina i grandi avvenimenti, che caratterizza i grandi destini si palesa alle immaginazioni dotate di sufficiente carica di simpatia", che "tutto quello che la volontà ha di forte o di misterioso, che la sventura ha di sacro e di profano, il poeta può intuirlo; o, per meglio dire, può individuarlo, capirlo, ed esprimerlo".

Ora, nessuno meglio del Manzoni seppe calarsi nelle pieghe più riposte dell'anima, per ritrarre, tramite pochi tratti esteriori, l'intima tragedia dell'esule, di quegli che "i dì nell'ozio / Chiuse in sì breve sponda", prigioniero in Sant'Elena del suo passato, non meno che del suo presente, solo con se stesso. E, specie da un lettore finissimo come il Momigliano, doveva avvertirsi l'affinità fra le tragedie di due vinti, quali Napoleone ed Ermengarda, entrambe serenamente contemplate dal poeta che, azzerando ogni distanza di tempi e di costumi fra età medievale ed età moderna, sentì quel che univa tali sue creature, segnate dallo stesso destino di oppressori/oppressi dal proprio passato, così da rivivere nei deliri di una donna innamorata, nello strazio di un animo scisso fra amor sacro e amor profano, lo

stesso straniamento del Bonaparte, di un animo del pari smarrito e gravato dal peso insoffribile delle memorie.

Donde il naturale ricorso dell'artista, che deve tradurre tale situazione psicologica in immagine, alla più semplice delle metafore, a una figura transuntiva di immediata ricezione come quella dell'"onda", sempre su di sè ritornante, dei ricordi. Ma la presenza di questa facile, quasi banale, metafora al centro della *comparatio nobilis* del naufrago (vv. 61-72), con la conseguente equazione fra questi e Napoleone, sommerso – come il naufrago dall'onda – dal "cumulo" delle memorie, lungi dal riuscire scontata, si complica poi in una doppia comparazione, volta a rendere uno stato d'animo bilicato fra speranza e disillusione; ossia, come il naufrago ora è sommerso ora è sollevato dall'onda, da cui invano ha intraveduto la riva lontana, così Napoleone, ora innalzato ora schiacciato dalle proprie stesse memorie, e a tal segno immerso in esse da non riuscire a emergerne per narrarle compiutamente ai posteri, spera e dispera in un tempo ormai irrevocabile:

Come sul capo al naufrago
L'onda s'avvolve e pesa,
L'onda su cui del misero,
Alta pur dianzi e tesa,
Scorrea la vista a scernere
Prode remote invan;

Tale su quell'alma il cumulo
Delle memorie scese!
Oh quante volte ai posteri
Narrar se stesso imprese,
E sull'eterne pagine
Cadde la stanca man!
[vv. 61-72]

Nel ricordo del passato non c'è, insomma, speranza di salvezza né consolazione per l'eroe, cui pesa l'inazione presente né riesce di tradurre l'azione guerriera di un tempo in meditazione e racconto. In quel suo passato, di cui non sa né può frenare l'assalto (come di concitati fantasmi che gli si affollano alla mente, in una sorta di tragica neme-

si della coscienza e di monito perenne al vinto), si annida piuttosto il suo più fiero nemico, il suo rovello segreto, che lo accompagnerà sino alla morte (di cui ci è dato presentire i luttuosi rintocchi in quel "tacito / morir d'un giorno inerte", che funge da correlato oggettivo d'una lenta consunzione interiore). In tale fitta ragnatela dei ricordi, che insieme lo seducono e lo soffocano, è dunque già *in nuce* quel tema dell'"obblio [...] negato" a un'altra anima affine, quella appunto d'Ermengarda, un'altra creatura "santa del suo patir", cui il terreno non concede tregua: "Tal della mesta, *immobile* / Era quaggiuso il fato: / Sempre un *obblio* di chiedere / Che le saria *negato*" (*Adelchi*, II Coro), ove certo non sfuggirà il ritorno di *immobile*, che è tra le prime parole chiave dell'ode.

Ma l'apice della tragedia coincide con il riscatto *in limine* dell'eroe, con l'estremo affisarsi di quella sua anima vinta, e obnubilata, in una speranza di salvezza. Donde l'alta parenesi cristiana di una chiusa superbamente oratoria e barocca, che con orgoglio addita nella conversione di quel grande caduto uno dei massimi trionfi della fede ("ché più superba altezza / al disonor del Golgota / giammai non si chinò"), sorta di solenne *Te Deum* intonato dal poeta, di inno liturgico al Dio terribile e misericorde "che atterra e suscita, / che affanna e che consola", volto insieme a sancire la totale vanità del terreno innanzi all'eterno.

Testi di riferimento

E. Bonora, *Il "Cinque Maggio" e l'"Orazione funebre" per il principe di Condé*, in *Manzoni*, Einaudi, Torino 1976.

A. Cottignoli, *Cronaca e poesia nella "Commedia" dantesca*, in *Letture classensi*, XXV, Longo, Ravenna 1996.

F. De Sanctis, *Manzoni*, a c. di C. Muscetta e D. Puccini, Einaudi, Torino 1965.

Id., *Purismo, illuminismo, storicismo*, a c. di A. Marinari, vol. II, *Lezioni*, tomo II, Einaudi, Torino 1975.

C. Fabris, *Memorie manzoniane*, in appendice a N. Tommaseo, G. Borri, R. Bonghi, *Colloqui col Manzoni*, a c. di C. Giardini, Ultra, Milano 1944.

G. Lonardi, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Olschki, Firenze 1965.
Id., *Ermengarda e il pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma*, il Mulino, Bologna 1991.
A. Manzoni, *Liriche*, a c. di A. Momigliano, Utet, Torino 1928 (si veda l'introduzione, *La lirica del Manzoni*, e il commento al *Cinque Maggio*).
Id., *Poesie e tragedie*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, A. Mondadori, Milano 1957.
Id., *Scritti di teoria letteraria*, a c. di A. Sozzi Casanova, Rizzoli, Milano 1981.
Id., *Tutte le poesie (1812-1872)*, a c. di G. Lonardi e P. Azzolini, Marsilio, Venezia 1987.
B. Terracini, *Il "Cinque Maggio"*, in *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano 1966.

14. Giacomo Leopardi: *Cantico del gallo silvestre*

Lettura di Paolo Rota

Affermano alcuni maestri e scrittori ebrei, che tra il cielo e la terra, o vogliamo dire mezzo nell'uno e mezzo nell'altra, vive un certo gallo salvatico; il quale sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e col becco il cielo. Questo gallo gigante, oltre a varie particolarità che di lui si possono leggere negli autori predetti, ha uso di ragione; o certo, come un pappagallo, è stato ammaestrato, non so da chi, a profferir parole a guisa degli uomini: perocché si è trovato in una cartapecora antica, scritto in lettera ebraica, e in lingua tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica, un cantico intitolato, *Scir detarnegòl bara letzafra,* cioè *Cantico mattutino del gallo silvestre*: il quale, non senza fatica grande, né senza interrogare più d'un rabbino, cabalista, teologo, giurisconsulto e filosofo ebreo, sono venuto a capo d'intendere, e di ridurre in volgare come qui appresso si vede. Non ho potuto per ancora ritrarre se questo Cantico si ripeta dal gallo di tempo in tempo, ovvero tutte le mattine; o fosse cantato una volta sola; e chi l'oda cantare, o chi l'abbia udito; e se la detta lingua sia proprio la lingua del gallo, o che il Cantico vi fosse recato da qualche altra. Quanto si è al volgarizzamento infrascritto; per farlo più fedele che si potesse (del che mi sono anche sforzato in ogni altro modo), mi è paruto di usare la prosa piuttosto che il verso, se bene in cosa poetica. Lo stile interrotto, e forse qualche volta gonfio, non mi dovrà essere imputato; essendo conforme a quello del testo originale: il qual testo corrisponde in questa parte all'uso delle lingue, e massime dei poeti, d'oriente.

Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce: torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero.

Ciascuno in questo tempo raccoglie e ricorre coll'animo tutti i pensieri della sua vita presente; richiama alla memoria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i diletti e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo. E ciascuno in questo tempo è più desideroso che mai, di ritrovar pure nella sua mente aspettative gioconde, e pensieri dolci. Ma pochi sono soddisfatti di questo desiderio: a tutti il risve-

gliarsi è danno. Il misero non è prima desto, che egli ritorna nelle mani dell'infelicità sua. Dolcissima cosa è quel sonno, a conciliare il quale concorse o letizia o speranza. L'una e l'altra insino alla vigilia del dì seguente, conservasi intera e salva; ma in questa, o manca o declina.

Se il sonno dei mortali fosse perpetuo, ed una cosa medesima colla vita; se sotto l'astro diurno, languendo per la terra in profondissima quiete tutti i viventi, non apparisse opera alcuna; non muggito di buoi per li prati, né strepito di fiere per le foreste, né canto di uccelli per l'aria, né sussurro d'api o di farfalle scorresse per la campagna; non voce, non moto alcuno, se non delle acque, del vento e delle tempeste, sorgesse in alcuna banda; certo l'universo sarebbe inutile; ma forse che vi si troverebbe o copia minore di felicità, o più di miseria, che oggi non vi si trova? Io dimando a te, o sole, autore del giorno e preside della vigilia: nello spazio dei secoli da te distinti e consumati fin qui sorgendo e cadendo, vedesti tu alcuna volta un solo infra i viventi essere beato? Delle opere innumerabili dei mortali da te vedute finora, pensi tu che pur una ottenesse l'intento suo, che fu la soddisfazione, o durevole o transitoria, di quella creatura che la produsse? Anzi vedi tu di presente o vedesti mai la felicità dentro ai confini del mondo? in qual campo soggiorna, in qual bosco, in qual montagna, in qual valle, in qual paese abitato o deserto, in qual pianeta dei tanti che le tue fiamme illustrano e scaldano? Forse si nasconde dal tuo cospetto, e siede nell'imo delle spelonche, o nel profondo della terra o del mare? Qual cosa animata ne partecipa; qual pianta o che altro che tu vivifichi; qual creatura provveduta o sfornita di virtù vegetative o animali? E tu medesimo, tu che quasi un gigante instancabile, velocemente, dì e notte, senza sonno né requie, corri lo smisurato cammino che ti è prescritto; sei tu beato o infelice?

Mortali, destatevi. Non siete ancora liberi dalla vita. Verrà tempo, che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete. Per ora non vi è concessa la morte: solo di tratto in tratto vi è consentita per qualche spazio di tempo una somiglianza di quella. Perocché la vita non si potrebbe conservare se ella non fosse interrotta frequentemente. Troppo lungo difetto di questo sonno breve e caduco, è male per se mortifero, e cagione di sonno eterno. Tal cosa è la vita, che a portarla, fa di bisogno ad ora ad ora, deponendola, ripigliare un poco di lena, e ristorarsi con un gusto e quasi una particella di morte.

Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono. Certo l'ultima causa dell'essere non è la felicità; perocché niuna cosa è felice. Vero è che le creature animate si propongono questo fine in ciascuna opera loro; ma da niuna l'ottengono: e in tutta la loro vita, ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro, e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte.

A ogni modo, il primo tempo del giorno suol essere ai viventi il più comportabile. Pochi in sullo svegliarsi ritrovano nella loro mente pensieri dilettosi e lieti; ma quasi tutti se ne producono e formano di presente: perocché gli animi in quell'ora, eziandio senza materia alcuna speciale e determinata, inclinano sopra tutto alla giocondità, o sono disposti più che negli altri tempi alla pazienza dei mali. Onde se alcuno, quando fu sopraggiunto dal sonno, trovavasi occupato dalla disperazione; destandosi, accetta novamente nell'animo la speranza, quantunque ella in niun modo se gli convenga. Molti infortuni e travagli propri, molte cause di timore e di affanno, paiono in quel tempo minori assai, che non parvero la sera innanzi. Spesso ancora, le angosce del dì passato sono volte in dispregio, e quasi per poco in riso come effetto di errori, e d'immaginazioni vane. La sera è comparabile alla vecchiaia; per lo contrario, il principio del mattino somiglia alla giovanezza: questo per lo più racconsolato e confidente; la sera trista, scoraggiata e inchinevole a sperar male. Ma come la gioventù della vita intera, così quella che i mortali provano in ciascun giorno, è brevissima e fuggitiva; e prestamente anche il dì si riduce per loro in età provetta.

Il fior degli anni, se bene è il meglio della vita, è cosa pur misera. Non per tanto, anche questo povero bene manca in sì piccolo tempo, che quando il vivente a più segni si avvede della declinazione del proprio essere, appena ne ha sperimentato la perfezione, né potuto sentire e conoscere pienamente le sue proprie forze, che già scemano. In qualunque genere di creature mortali, la massima parte del vivere è un appassire. Tanto in ogni opera sua la natura è intenta e indirizzata alla morte: poiché non per altra cagione la vecchiezza prevale sì manifestamente, e di sì gran lunga, nella vita e nel mondo. Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile. Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo scadere e languire: perocché se nell'autunno e nel verno si dimostra quasi infermo

> e vecchio, nondimeno sempre alla stagione nuova ringiovanisce. Ma siccome i mortali, se bene in sul primo tempo di ciascun giorno racquistano alcuna parte di giovanezza, pure invecchiano tutto dì, e finalmente si estinguono; così l'universo, benché nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente invecchia. Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro maravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna: parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi.

Fra il gennaio e il dicembre del 1824, Leopardi trascrive, in una provvisoria "bella copia" conservata oggi presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, i testi delle prime venti *Operette*, dalle quali sarebbe stata composta la *princeps* della raccolta (Stella, Milano 1827). Questo originario manoscritto presenta alcuni dubbi dell'autore sulla collocazione di certe prose, il più rilevante dei quali in merito a quella che avrebbe dovuto concludere l'opera: l'ultima posizione è infatti occupata dal *Cantico del gallo silvestre*, la cui copiatura è datata "10-16 novembre 1824"; nell'indice in calce all'autografo però, il suo posto viene preso dal *Dialogo di Timandro ed Eleandro*, il quale manterrà la funzione di "congedo" sino all'edizione fiorentina del 1834, quando passerà il testimone al *Dialogo di Tristano e di un amico*.

Almeno in una primissima fase, dunque, nei progetti del Leopardi sarebbe spettato al *Cantico* tale posto d'onore. Se ne ricorda tra gli altri il Fubini, che ne parla come della vera conclusione delle "prime *Operette*", sottolineandone la fisionomia di *poème en prose* nel quale l'autore rappresenta la propria nostalgia di morte. In effetti, il lato autobiografico allineerebbe l'estremo canto del "gallo cosmico" (così battezzato da Guido Ceronetti) con i due successivi finali del libro (*Timandro-Eleandro* e *Tristano-amico*), nei quali è particolarmente riconoscibile l'espe-

rienza personale di chi scrive. La tonalità profetico-apocalittica del testo lo avrebbe inoltre ricollegato alla creazione mitica orchestrata nella *Storia del genere umano*, provvedendo ad avvalorare quella struttura "circolare" dell'opera, presente a ogni livello, sulla quale il Galimberti ha costruito la propria lettura critica delle *Operette*.

La posizione che il *Cantico* occupa nell'assetto definitivo delle prose ne sottolinea piuttosto la strategica collocazione dopo l'*Elogio degli uccelli*, volatili dotati di ben altra leggerezza, e immediatamente prima del *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, controcanto fisico a ciò che il nostro testo svolge in forma "poetica". Il tema dell'*Operetta*, uno dei più complessi da afferrare, è rappresentabile attraverso una similitudine: la vita dell'uomo ha svolgimento simile a quello di una singola giornata, all'infanzia corrisponde il mattino, alla morte il sonno notturno. Tutto questo espresso da un gallo dalle ascendenze bibliche o, più correttamente, rabbiniche. Leopardi finge infatti di avere trovato e tradotto un antico manoscritto dello *Scir detarnegòl bara letzafra*, pronunciato da una creatura appartenente ai *targumin*, traduzioni esegetiche in aramaico dell'*Antico Testamento*, delle quali ebbe cognizione soprattutto grazie al *Lessico* del Buxtorf, da lui stesso citato in nota.

La difficoltà interpretativa che caratterizza le parole del cantico è rinviabile alla struttura dell'argomentazione, la quale, diversamente dalla maggior parte delle *Operette*, ha forme stranamente svagate, distratte. Il pensiero parte sicuro, approda a conclusioni provvisorie, messe subito in discussione da improvvisi ripensamenti. Sembra procedere per blocchi, singoli snodi della riflessione sormontati l'uno dall'altro, nel tentativo di raggiungere la verità:

1) il gallo, nunzio del giorno, invita l'umanità tutta a svegliarsi, a riprendere sulle spalle la "soma della vita", ben consapevole di come già i primi istanti del dì siano presto rabbuiati dal pensiero degli affanni consueti. Dunque, egli si chiede, se si lasciasse che l'intera creazione giacesse addormentata in un sonno eterno, vi sarebbe forse meno felicità su questa terra? Ma vi è in essa un solo essere beato? No, è la risposta che l'interrogazione retorica evidentemente dà a se stessa;

2) eppure l'umanità deve svegliarsi. Non è ancora giunto infatti il momento della quiete perpetua, della morte, nella quale tutto si spegnerà. Per ora, l'unica pausa concessa a questa nostra condanna a vivere è costituita dal riposo notturno, "particella di morte". Non tema l'uomo: verrà anche l'ora di morire; anzi, l'esistenza non è altro che un'anticamera a questa. Il vivente, naturalmente desideroso di felicità, non ne avrà alcuna se non quella della "non vita";

3) ripensandoci però, il mattino è, nonostante tutto, il momento della giornata più incline alla sopportazione dei mali e alla speranza. Esso è un po' come la giovinezza, "racconsolato e confidente", diversamente dalla sera, ormai arresasi, al pari della stessa vecchiaia. Ma gli anni verdi, così come l'ora mattutina, non sono che un soffio, inizia ben presto il rapido declino verso il termine della vita e del dì. Tutto ciò che esiste fa parte di questo processo degenerativo, tranne l'universo; questo sembra infatti inattaccabile dalla morte, nel suo perpetuo alternare languore e rinascita;

4) ma non tutto ciò che sembra è: se la nostra vita ci appare, paragonata a quella del pianeta che abitiamo, una irrilevante unità di tempo, tale è anche lo sviluppo cosmico a fronte dell'eternità; ragion per cui lo stesso universo astronomico che ci circonda è destinato a spegnersi progressivamente, a venir meno, lasciando così il posto al vuoto di ogni esistenza.

Appare evidente come gli argomenti chiamati in causa, insieme all'uso di certe immagini, facciano parte del più vitale repertorio leopardiano, relativo tanto alle *Operette* quanto all'intero *corpus* degli scritti; macrotestuale e intratestuale insieme. Ciò che caratterizza Leopardi è proprio questo continuo dialogare con se stesso intorno ad alcuni grandi temi, permettendoci così una lettura a cerchi concentrici, via via dilatata dal singolo testo all'intera opera.

Si è già accennato al legame fra il *Cantico* e le *Operette* che subito lo precedono e lo seguono. Questo emerge sin dal paratesto, da quelle informazioni poste cioè a margine dello svolgimento vero e proprio. Se le parole del gallo

provengono infatti da una "cartapecora antica", il *Frammento apocrifo* è stato ritrovato in un "codice" conservato a Monte Athos, mentre l'*Elogio degli uccelli* fu composto, "mano alla penna", dal filosofo Amelio durante una mattinata di contemplazione campestre.

Una sorta di distanziamento e insieme di innalzamento, atti a sottolineare una valenza profetica o "sapienziale", accomuna quindi i tre testi. In essi Leopardi recupera un uso a lui congeniale sin dalle sue prime prove: quello della falsificazione letteraria, tanto abile da trarre in inganno gli stessi filologi (basti pensare all'*Inno a Nettuno*, alle *Odæ adespotæ* o al *Martirio dei SS. padri del Monte Sinai*). In particolar modo, l'introduzione al *Cantico* apre uno squarcio sulle conoscenze ebraiche del poeta, il quale, essenzialmente da autodidatta, mosse i primi passi verso l'apprendimento di questa lingua, al punto da lasciarne chiara traccia almeno nella traduzione dell'*incipit* di Giobbe, del *Salmo 46*, e nella "recensione" al *Salterio Ebraico* versificato dal Gazola nel 1816. Il riferimento poi allo "stile interrotto, e forse qualche volta gonfio" del testo, da attribuirsi all'uso dei poeti d'oriente, rimanda al nutrito numero di pagine zibaldoniane in merito ai caratteri delle lingue semitiche e in particolare al linguaggio scritturale (si veda a titolo esemplare *Zib.* 13).

Proprio su tonalità bibliche si apre l'annuncio del gallo: "Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce". Sono le stesse parole con cui Paolo esorta i *Romani* (13, 11-12): "è ormai tempo di svegliarvi dal sonno [...]. La notte è avanzata, il giorno è vicino". Nelle parole che seguono ("Torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane") permane un certo allegorismo neotestamentario analogo a quello adottato nella *Storia del genere umano*, per la quale il Galimberti chiama in causa la cultura gnostica del Leopardi: lo sparire degli "eoni" di fronte alla discesa della Verità.

Dopo questo esordio dalla portata cosmica, la fisionomia del discorso assume le movenze di un'argomentata osservazione dell'animo umano al momento del risveglio: "*Ciascuno* in questo tempo raccoglie e *ricorre coll'animo tutti i pensieri* della sua vita presente; richiama alla memo-

ria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i diletti e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo". Nel giorno festivo cantato nel *Sabato del villaggio*, corrispettivo della giovinezza e dunque, qui nel *Cantico*, della mattina, il poeta avverte analogamente come:

> Diman tristezza e noia
> Recheran l'ore, ed al travaglio usato
> *Ciascuno in suo pensier farà ritorno.*
> [vv. 40-42]

La luce della speranza fiduciosa ha dunque breve vita dinanzi all'ombra che il dolore subito proietta. Continua quindi il gallo: "E ciascuno in questo tempo è più desideroso che mai, di ritrovar pure nella sua mente aspettative gioconde, e pensieri dolci. Ma pochi sono soddisfatti di questo desiderio: *a tutti il risvegliarsi è danno. Il misero non è prima desto, che egli ritorna nelle mani dell'infelicità sua*". È davvero singolare come, negli stessi anni, il Manzoni, rassettando per la "ventisettana" l'angosciosa notte di don Abbondio, che apre il secondo capitolo del romanzo, giungesse alle medesime conclusioni:

> Il primo svegliarsi dopo una sciagura, e in un impaccio, è un momento molto amaro. La mente appena risentita ricorre alle idee abituali della vita tranquilla antecedente; ma il pensiero del nuovo stato di cose le si affaccia tosto sgarbatamente.

Il sonno comincia a delinearsi quale alternativa al "male di vivere", al punto che Leopardi non può trattenersi dall'ipotizzare un mondo addormentato per l'eternità. La formula è quella dell'interrogazione, la quale, se da principio sembra un puro espediente retorico di dialogo con se stesso, rivela nel prosieguo l'esistenza di quell'interlocutore muto tanto caro al poeta (la natura, la luna, la greggia ecc.) esito costante di una mai sopita dialogicità.

L'apparente inutilità di un sonno perpetuo farebbe forse diminuire la felicità presente sulla terra? Nei versi dell'*Epistola al Pepoli*, di poco successivi, Leopardi dirà che la vita, come tutto ciò che non produce i frutti sperati, è comparabile al sonno. L'esistenza è quindi già una forma

d'ozio. Per descrivere poi questo languore delle cose, ricorre ad alcune immagini che recupera dal circuito lessicale degli "idilli": la "profondissima quiete" dell'*Infinito*, e quella similmente "altissima" del meriggio descritto nella *Vita solitaria*:

> E erba o foglia non si crolla al *vento*,
> E non onda incresparsi, e non cicala
> Strider, né batter penna *augello* in ramo,
> Né *farfalla* ronzar, né *voce o moto*
> Da presso né da lunge odi né vedi.
> [vv. 28-32]

La conseguenza di tale diagnosi non può essere altro che una successiva domanda, questa volta indirizzata allo stesso sole, "autore del giorno e preside della vigilia"; colui sotto il quale, parlando con l'*Ecclesiaste*, nulla accade di nuovo; il testimone migliore quindi a cui rivolgersi per verificare la presenza o meno della felicità sulla terra. L'interrogare leopardiano dispiega ora ogni artificio retorico in suo possesso, tanto da assumere la conformazione di un "inno" all'astro diurno: l'unico quesito è costruito progressivamente attraverso una sequenza incalzante di domande, nella quale sono individuabili nel contempo figure di *climax* e innalzamenti dello sguardo, fino a raggiungere il sole medesimo, che viene coinvolto in prima persona nell'infelicità universale (utilizzando tra l'altro la connotazione salmistica "quasi un gigante instancabile").

Nonostante la scelta cada, inusualmente per Leopardi, sul datore dell'abbagliante luce del "vero" (costante referente nel foscoliano *Ortis*, invece), le modalità di tale invocazione all'astro hanno fatto giustamente ravvisare ai critici la possibilità di un legame con gli interrogativi posti, di lì a qualche anno, alla luna del *Canto notturno*. Questa ipotesi, suggerita da Ireneo Sanesi e ripresa dal Fubini, non trova riscontro nei commenti più recenti, nonostante il dato testuale riveli come dietro il sole, presenza "obbligata" nella mattinata del gallo silvestre, si nascondano proprio le sembianze di Selene. Come il pastore errante, la creatura rabbinica si rivolge al grande lumi-

nare in quanto presenza originaria, e per questo onnisciente delle vicende umane; ne mette in rilievo l'eterno "sorgere e cadere", e la corsa "senza sonno né requie" per lo "smisurato cammino" prescrittogli (la luna "sorge", "posa", mai "paga / Di riandare i sempiterni calli", v. 3 e ss.). Notevole è poi la ripresa anaforica dell'interrogativo "in qual" ("in qual campo soggiorna, in qual bosco, in qual montagna, in qual valle...") proprio nell'*explicit* del canto recanatese: "Forse in qual forma, in quale / Stato che sia..." (vv. 141-142), con il medesimo riferimento a un'impossibile felicità.

La chiusa di questa prima sequenza del testo va dunque ricondotta, dal punto di vista tematico, a tale *leit-motiv* delle *Operette*, la ricerca di una condizione felice, centrale almeno nel *Malambruno e Farfarello* e nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*. La capacità "irradiante" di quest'ultima prosa all'interno della raccolta è un dato di fatto verificabile anche nel *Cantico*: l'elencazione, nella domanda al sole, di tutti i luoghi nei quali potrebbe rinvenirsi uno stato "beato" rinvia infatti a quella analoga dell'Islandese, cercatore ormai disilluso da ogni sua perlustrazione. Ma i punti di contatto, come vedremo, non si limitano a ciò.

La voce del gallo interviene a questo punto per ridestare gli uomini dall'utopistico sonno eterno nel quale le considerazioni precedenti li avevano gettati. Con rinnovato tono profetico ("Verrà tempo...") li ammonisce a non farsi illusioni: la morte, unica quiete perpetua (e come tale richiesta anni dopo ad Arimane), stenderà inesorabilmente il suo velo su ogni creatura. Per ora bisogna contentarsi degli effetti prodotti dal più potente dei palliativi: il sonno, quasi un'anticipazione della morte.

Tale *topos*, di shakespeariana memoria, aveva avuto, nelle medesime *Operette*, ulteriori esiti nell'*Elogio degli uccelli*:

> [...] gli uomini, come sono infelicissimi sopra tutti gli altri animali, eziandio sono dilettati più che qualunque altro, da ogni non travagliosa alienazione di mente, dalla dimenticanza di se medesimi, dalla intermissione, per dir così, della vita [...];

nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*:

> Sappi che dal vero al sognato non corre altra differenza, se non che questo può qualche volta essere molto più bello e più dolce, che quello non può mai [...]. Così non trovando mai la felicità nel tempo della vigilia, si studiavano di essere felici dormendo [...];

ma soprattutto nel *Dialogo di Federico Ruysh e delle sue mummie*:

> [...] se bene nell'ora della morte non posi molta attenzione a quel che io sentiva [...] mi ricordo però che il senso che provai, non fu molto dissimile dal diletto che è cagionato agli uomini dal languore del sonno, nel tempo che si vengono addormentando.

L'origine di questa ossessiva comparazione è ravvisabile in una nutrita serie di riflessioni zibaldoniane. Più che alle sempre citate pagine del 1820, occorre però rimandare a un gruppo di pensieri tutti risalenti agli anni '23-'24, subito precedenti, o contemporanei, alla stesura delle *Operette*. Vi si può leggere:

> Ed allora solo sì l'uomo, sì il vivente è e può essere pienamente felice [...] quando ei non sente in niun modo la vita, cioè nel sonno, letargo, svenimento totale, negl'istanti che precedono la morte... [3848];

> Il sonno e tutto quello che induce il sonno, ec. è per se stesso piacevole, secondo la mia teoria del piacere ec. Non c'è maggior piacere (né maggior felicità) nella vita, che il non sentirla [3895];

> [...] il piacere non è che un abbandono e un oblio della vita, e una specie di sonno e di morte [4074].

Al termine di questa "lassa" prosastica, Leopardi recupera l'immagine, già incipitaria, della "soma della vita" ("Tal cosa è la vita, che a portarla, fa di bisogno ad ora ad ora, deponendola, ripigliare un poco di lena..."), avallando nuovamente l'ipotesi di uno stretto legame tra l'*Ope-*

retta e il *Canto notturno*, la cui seconda strofe assimila analogamente, come già il Galimberti rilevava, l'esistenza umana a un "Vecchierel bianco, infermo, / Mezzo vestito e scalzo, / Con gravissimo fascio in su le spalle".

Il *Cantico* assume a questo punto i tratti di certe pagine "filosofiche" dello *Zibaldone*: "Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire...", afferma lapidariamente, anticipando la simile deduzione di *A se stesso* ("Al gener nostro il fato / Non donò che il morire"). Tutto nasce e termina nel nulla, e l'unico obiettivo dei viventi, la propria felicità, per la quale si affannano in ogni istante della vita, è un puro miraggio, destinato a rovinare, come le creature stesse, nell'unico "abisso orrido, immenso".

È evidente come anche dietro queste righe emerga una fitta rete di rimandi, in parte già posti in luce: dalla fondante "teoria del piacere" ai dialoghi "sulla felicità", dalla tematica dell'*Epistola al Pepoli* sino alla *vanitas* di *Qohélet*.

"A ogni modo...": ecco una nuova correzione di rotta nell'argomentazione, un nuovo ripensamento; tanto netto da rovesciare quasi il presupposto dell'*Operetta*, il punto di partenza di ogni ragionamento. Come gli uccelli dell'*Elogio* cantavano con particolare leggiadria e gaudio nelle ore mattutine, così gli animi umani "inclinano sopra tutto alla giocondità, o sono disposti più che negli altri tempi alla pazienza dei mali". Non più dunque quell'addensarsi di nubi capace di rabbuiare ogni più lieto risveglio, ma un'alba sinonimo di giovinezza, latrice di speranze e dimentica degli affanni; contrapposta a un declinare del giorno che è un ripiegarsi della vita su se stessa sotto il peso della vecchiaia. Questa similitudine, antica e topica al punto che il commento galimbertiano rinvia all'uso esemplare fattone da Aristotele nella *Poetica* (al quale aggiungiamo almeno i due capitoli conclusivi dell'*Ecclesiaste*), ha una discreta fortuna all'interno della stessa opera leopardiana: si ricordino almeno la "sera del viver" nel *Passero solitario* e le pagine 151 e 152 dello *Zibaldone*. Mai come quella però, immediatamente successiva, della giovinezza vista, nella sua brevità, quale "fiore degli anni", vera e propria formula lirica per il recanatese il quale, oltre a inserirla più volte nei

Canti, la recupera nelle stesse *Operette* e, guarda caso, ancora nelle parole dell'Islandese: "appena un terzo della vita degli uomini è assegnato al fiorire, pochi istanti alla maturità e perfezione, tutto il rimanente allo scadere, e agl'incomodi che ne seguono".

Sul finire del *Cantico*, quest'ultima immagine contribuisce a inclinare il discorso via via verso un progressivo baratro. L'appassire lascia subito il posto al morire, all'annullarsi di ogni cosa in un vortice distruttivo che non lascia superstiti o naufraghi. La voce del Leopardi sembra quasi sovrapporsi a quella del petrarchesco *Trionfo dell'Eternità*, testimone di un analogo disfacimento, accordato con l'archetipico *ubi sunt* di ascendenza classica quanto biblica. Non è più solo la giovinezza ad appassire precocemente (come avverrà, dentro e fuori metafora, nell'estremo *Tramonto della luna*), ma: "Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte".

Si fa sempre più chiaro, dunque, il ruolo gemellare assunto dal *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, svolgimento "fisico", nella sua seconda parte, dell'escatologia leopardiana. Oggetto del discorrere diviene, nella chiusa di entrambe le *Operette*, la fine dell'universo. Nello *Stratone* però, il credo materialistico concede una sorta di garanzia alla sopravvivenza dell'essere:

> Venuti meno i pianeti, la terra, il sole e le stelle, ma non la materia loro, si formeranno di questa nuove creature, distinte in nuovi generi e nuove specie, e nasceranno per le forze eterne della materia nuovi ordini delle cose ed un nuovo mondo;

laddove le ultime battute dell'apocalittico *Gallo silvestre* chiudono il sipario su di un assoluto silenzio siderale. Anche se, all'approssimarsi della conclusione, Leopardi non rinuncia all'ennesima "sterzata" nel ragionamento: "Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo scadere e languire: perocché se nell'autunno e nel verno si dimostra quasi infermo e vecchio, nondimeno sempre alla stagione nuova ringiovanisce". Che questa sia solo un'apparenza, legata essenzialmente all'esiguità del nostro "osservatorio", il quale assolutizza gli eterni ritorni della natura, è

d'altro canto esplicitato nell'immediato procedere del discorso: occorre relativizzare infinitamente la condizione del nostro "sistema", nei confronti di un cosmo che, nel suo lento processo di annullamento, involverà la stessa natura (a questo punto mirabilmente detronizzata).

Insieme con le voci dei poeti, recitanti la caduta di regni e imperi umani, risorge anche quella tonalità "idillica" già riscontrata in più casi nell'*Operetta*. Riecheggiano infatti gli interrogativi della *Sera del dì di festa*:

> Or dov'è il suono
> Di que' popoli antichi? Or dov'è il grido
> De' nostri avi famosi, e il grande impero
> Di quella Roma, e l'armi, e il fragorio
> Che n'andò per la terra e l'oceano?
> Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
> Il mondo, e più di lor non si ragiona
> [vv. 33-39]

e ancor più, allo spegnersi della voce del gallo, ritornano le tre connotazioni dell'*Infinito* oltre la siepe: "un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso".

Nessuna dolcezza attenua però questo naufragare. Nessuna emozione trapela dalle parole di questo profeta zoomorfo, che, una volta assolto il suo compito, sembra reimmergersi in quel medesimo silenzio in cui ha fatto risuonare il proprio chiasmo finale.

Testi di riferimento

R. Bacchelli, *"Canti" e "Operette morali" commentati*, in *Leopardi e Manzoni*, A. Mondadori, Milano 1960.

L. Blasucci, *La posizione ideologica delle "Operette morali"*, in *Leopardi e i segnali dell'infinito*, il Mulino, Bologna 1985.

G. Ceronetti, *Leopardi e il gallo cosmico*, in "La Stampa", 18 novembre 1983.

D. Consoli, *Fonti bibliche e cristiane*, in *Giacomo Leopardi. Il problema delle "fonti" alla radice della sua opera*, a c. di A. Frattini, Coletti, Roma 1990, pp. 41-59.

G. Leopardi, *Operette morali*, a c. di M. A. Bazzocchi, A. Mondadori, Milano 1991.
Id., *Operette morali*, ed. critica a c. di O. Besomi, A. Mondadori, Milano 1979.
Id., *Operette morali*, a c. di M. Fubini, Vallecchi, Firenze 1955.
Id., *Operette morali,* a c. di C. Galimberti, Guida, Napoli 1986.
Id., *Operette morali*, a c. di G. Gentile, Zanichelli, Bologna 1944³.
Id., *"Operette morali" e "Pensieri"*, a c. di I. Sanesi, Sansoni, Firenze 1931.
A. Prete, *La biblioteca fantastica delle "Operette morali"*, in "Il piccolo Hans", n. 29, (1981).
F. Secchieri, *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle "Operette morali"*, Mucchi, Modena 1992.

15. Dallo *Zibaldone*: il giardino della *souffrance*

Lettura di Paolo Rota

Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto ma tutti gli altri esseri al loro modo. Non gl'individui, ma le specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi.

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. Il dolce miele non si fabbrica dalle industriose, pazienti, buone, virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga; quello è offeso nel tronco, o nelle radici; quell'altro ha più foglie secche; quest'altro è roso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti. Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco. L'una patisce incomodo e trova ostacolo e ingombro nel crescere, nello stendersi; l'altra non trova dove appoggiarsi, o si affatica e stenta per arrivarvi. In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta. Qua un ramicello è rotto o dal vento o dal suo proprio peso; là un zeffiretto va stracciando un fiore, vola con un brano, un filamento, una foglia, una parte viva di questa o quella pianta, staccata e strappata via. Intanto tu strazi le erbe co' tuoi passi: le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Quella donzelletta sensibile e gentile, va dolcemente sterpando e infrangendo steli. Il giardiniere va saggiamente troncando, tagliando membra sensibili, colle unghie, col ferro. (Bologna, 19 Aprile 1826). Certamente queste piante vivono; alcune perché le loro infermità non sono mortali, altre perché ancora

> con malattie mortali, le piante, e gli animali altresì, possono durare a vivere qualche poco di tempo. Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospitale (luogo ben più deplorabile che un cemeterio), e se questi esseri sentono o, vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere. (Bologna, 22 Aprile 1826).
> [*Zib.*, 4175-4177]

Dopo il deludente soggiorno romano, Leopardi, nel luglio del 1825, accetta l'invito dell'editore Stella a recarsi a Milano. Fermatosi lungo il viaggio a Bologna, dove poté conoscere di persona l'amico corrispondente Pietro Brighenti, il poeta decise, nel gennaio dell'anno successivo, di trasferirsi nella città felsinea, con la speranza di un qualche dignitoso impiego. La permanenza tuttavia, dopo un iniziale entusiasmo dovuto principalmente al calore delle amicizie e del clima culturale, riservò ben presto al Leopardi nuove disillusioni: le inutili trattative per un posto di Segretario presso l'Accademia di Belle Arti, lo scarso successo ottenuto dalla sua pubblica lettura *dell'Epistola al conte Carlo Pepoli* e, non ultime le rifiutate attenzioni da parte di Teresa Carniani Malvezzi, distrussero nel giro di pochi mesi le speranze riposte in quell'ennesimo "arcano mondo". L'ineluttabile dolore del vivere che aveva siglato, soltanto l'anno prima, la composizione delle *Operette morali*, trovava così nuove conferme, nuove "rivelazioni".

Parallelamente allo scambio epistolare di tale periodo, corrono le pagine, diversamente diaristiche, dello *Zibaldone*. Se mettiamo a fuoco, tra i tanti possibili, il ruolo di autobiografia intellettuale svolto da queste ultime, ci accorgiamo di come spesso Leopardi allegorizzi il proprio pensiero attraverso costruzioni, "figure" della realtà profondamente ancorate alla propria vicenda personale. È il caso della "madre di famiglia" (*Zib.*, 353-56), esempio dello snaturamento cristiano nel suo invocare sciagura e morte per i propri figli. È il caso appunto del giardino-ospedale, raffigurato durante il soggiorno bolognese a rendere ancora più evidenti le considerazioni teoriche sul "male". E

così come dietro alla prima immagine si è da sempre individuato il ritratto di Adelaide Antici, anche per il *locus asper* si potrebbe ipotizzare l'esistenza di un modello nella Bologna di primo Ottocento (curiosità per il momento improduttiva).

Decisamente più importante risulta inquadrare il passo all'interno delle riflessioni zibaldoniane vergate in quei giorni d'aprile del 1826. L'esordio del discorso è uno dei più celebri e citati dell'intero "quaderno":

> Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male; l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine dell'universo è un male [...]. Non v'è altro bene che il non essere; non v'ha altro di buono che quel che non è [...].

Il tono estremamente lapidario assunto dal Leopardi in tali righe è legato a quella volontà di "sistematizzare" che emerge a più tratti nel testo. Egli sente di raggiungere in alcuni momenti una percezione talmente lucida della realtà da poterla raffrontare con vere e proprie strutture filosofiche. In questo caso, i referenti per antitesi sono le concezioni ottimistiche di Leibniz e Pope, alle quali, in sintonia essenzialmente con il pensiero di Voltaire, viene contrapposto un finalismo negativo ricavato, coerentemente, dal dolore dell'esistere.

Dopo tali premesse teoriche, un rapido ma efficace trapasso ("Non il genere umano solamente ma tutti gli animali..."), dall'individuo all'intera vita cosmica, costituisce l'avvio per l'evidente esemplificazione costituita dal "giardino di piante, d'erbe, di fiori", attraverso un movimento, quindi, contrario a quello induttivo utilizzato in alcuni tra i più celebri *Canti*: nel *Sabato* e nella *Quiete* infatti, la contemplazione del dato reale (il pomeriggio pre-festivo nel borgo, gli effetti prodotti dal rasserenarsi del cielo) non è altro che figura di una verità emergente soltanto nelle allocuzioni epigrammatiche della chiusa; "siepe" necessaria alla percezione del mistero che sta dietro alle cose. Le deduzioni della pagina zibaldoniana culminano invece nell'*hortus* sofferente, sorta di scoperto "correlato oggetti-

vo", di "quadro" che, tre giorni dopo, Leopardi concluderà con alcune righe esplicitamente riallacciate alla teorizzazione introduttiva, saldando ad anello anche questo suo micro-testo.

Il poeta attendeva alla pubblicazione milanese delle *Operette*, e i disvelamenti effettuati in esse erano ben saldi nel suo pensiero, nutriti anzi delle conferme avutene in questo anno di sospirata indipendenza. L'uomo, la terra, lo stesso sistema solare hanno del tutto perso ai suoi occhi ogni centralità, ogni privilegio, smarriti come sono nell'infinità dell'universo. Nessun progetto divino sostiene più l'uomo nel suo esistere e nessuna giustizia misericordiosa ne protegge le sorti. L'unico barlume di eternità è ravvisabile in una eterna possibilità inglobante ogni cosa e nella quale anche Dio ha la sua sola ragion d'essere (*Zib.*, 1645-646). Nulla è necessariamente buono o malvagio, tutto può essere o non essere tale; ciò che ci è capitato in sorte è perciò il frutto aleatorio di un lancio di dadi. Non il migliore dei mondi possibili, come taluni vorrebbero far credere, ma forse neppure il peggiore: chi può porre limiti alla possibilità? Vi sono però alcune certezze, lampanti per chi non guardi con occhi velati: il male governa la vita, ogni vita; il dolore è una cosa sola con l'esistere e il piacere, pur congenito all'uomo, è pura utopia le cui "postille" sono ravvisabili soltanto nel contemplare il passato o nel delibare una gioia futura. Chi in tale situazione persista nell'avere fiducia in un mondo volto al bene dell'uomo, e non ricavi invece l'idea di una condanna all'esistenza, è un cieco o un illuso.

"Male" è dunque la parola che riecheggia ovunque, chiave per comprendere ogni più recondito accadimento, linfa che pulsa nelle viscere di tutto ciò che è creato. La natura stessa, messa da poco in scena nelle *Operette*, risulta a questo punto quasi appannata nell'inquadratura dell'ordine universale, depotenziata nel suo governo tirannico da un potere più alto.

Sappiamo bene come Leopardi rifugga dalle assolutizzazioni metafisiche, assolutizzando, si perdoni il gioco di parole, la relatività delle cose. Forse soltanto di fronte al

male egli sente di potersi esprimere in termini talmente perentori da lasciare che trapelino anche nei versi: dalle rime in -"ale" del *Canto notturno*, sino all'ombra oscura che incombe su *A se stesso*.

Questi i lineamenti della filosofia allegorizzata nel giardino leopardiano. Giardino simbolico perciò, così come l'altra celebre raffigurazione "botanica" della nostra tradizione ottocentesca: la vigna che Renzo osserva desolato nel capitolo XXXIII dei *Promessi sposi*, immagine emblematica di una condizione storico sociale sulla quale è passato rovinosamente il fiume della vita.

Si diceva di come il pensiero appartenente alle *Operette* si rifletta con chiarezza sulla pagina zibaldoniana. Il dato testuale interviene più volte a conferma di ciò. Riprendiamo per esempio l'attacco che precede l'ingresso nel giardino:

> Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto ma tutti gli altri esseri al loro modo. Non gl'individui, ma le specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi.

Questo posarsi dello sguardo su ogni cosa, alla vana ricerca della felicità, ha un suo corrispettivo nell'or ora analizzato *Cantico del gallo silvestre*, laddove l'interrogazione al sole su tale questione vede il medesimo progressivo innalzamento d'orizzonte ripetuto due volte, in merito ai luoghi (bosco, montagna, valle, paese, pianeta) e alle creature (uomini, animali, piante, astri). Tale elencazione poi rinvia di necessità a un terzo anello intratestuale, in precedenza già emerso: l'analoga ricognizione che l'Islandese compie nell'*Operetta* che lo vede protagonista, la rassegna delle pene che, giorno dopo giorno, "tediano" l'animo umano; nel giardino, d'altro canto:

> Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco. L'una patisce incomodo e trova ostacolo e ingombro nel crescere, nello stendersi; l'altra non trova dove appoggiarsi, o si affatica e

> stenta per arrivarvi. In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta.

Vi è però almeno un caso in cui questa pagina del "brogliaccio" zibaldoniano funge da esordio per osservazioni recuperate, solo in seguito, nelle prose morali che si sarebbero aggiunte alle prime venti. Rileggiamone la chiusa, apposta in data 22 aprile:

> Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospitale (luogo ben più deplorabile che un cemeterio), e se questi esseri sentono o, vogliamo dire, sentissero, certo è che il *non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere*,

evidente ripresa del tema incipitario, espresso tra l'altro proprio con la formula: "Non v'è altro bene che il *non essere*; non v'ha altro di buono che quel che non è".

L'alternativa amletica proposta in queste righe si ripresenterà in modo marcato nel dialogo, composto nel '27, che avrà per tema specifico la scelta della "non vita", vale a dire quello tra *Plotino e Porfirio*; e il primo, all'interno del proprio argomentare, si servirà della medesima opposizione:

> [...] perché se tu penserai un poco, non può essere che tu non conosca da te medesimo che l'uccidersi di propria mano senza necessità, è contro natura. Anzi, per dir meglio, è l'atto più contrario a natura, che si possa commettere. Perché tutto l'ordine delle cose saria sovvertito, se quelle si distruggessero da se stesse. E par che abbia repugnanza che uno si vaglia della vita a spegnere essa vita, che l'*essere ci serva al non essere*.

La proiezione in avanti, dunque, di uno spunto generatosi in questa descrizione "figurale" offre il destro a un rilievo complessivo sulla sorte esegetica di tale testo. L'affiancamento sin qui posto in luce con le *Operette* del '24 rende ragione della tradizionale lettura impostata proprio in questa direzione: il giardino zibaldoniano viene infatti, normalmente, "ripiegato" all'indietro sulla stagione prosastica, della quale appare come una sorta di straordinaria appendice. Che i dialoghi sulla impossibile felicità dell'uo-

mo siano ancora ben presenti alla mente dell'autore è fuori di dubbio; c'è però nel contempo qualcosa di diverso, qualcosa di più. L'ossessiva anafora del "male" posta, come si è ricordato, a far da introduzione teorica al brano, rivela già un'incipiente incombenza sovrumana, una presenza raggelante. Siamo, a nostro avviso, sulla via che condurrà progressivamente a una personificazione dell'entità negativa, quella interpretata da alcuni studiosi (a partire dal Galimberti, sino alla più recente Patrizia Girolami) in chiave gnostica, e che giungerà, negli anni fiorentini e napoletani del poeta, a raffigurare "il brutto / Poter che, ascoso, a comun danno impera" di *A se stesso*, nelle forme di Arimane.

Quest'ultima divinità persiana (nominata tra l'altro nel *Poema sopra il disastro di Lisbona* di Voltaire, citato da Leopardi poche righe prima del passo del giardino) sembra assorbire in sé tutti i caratteri del principio malvagio che il poeta si era via via tratteggiato. Nell'inno che egli avrebbe voluto dedicare all'"eterno dator dei mali", la Natura, identificata con lo stesso, o quanto meno asservita a lui completamente, sarebbe stata paragonata a un "bambino che disfa subito il fatto", similitudine che avrebbe invece trovato spazio, di lì a poco, nei versi (154-164) della *Palinodia al marchese Gino Capponi*:

> Quale un fanciullo, con assidua cura,
> Di fogliolini e di fuscelli, in forma
> O di tempio o di torre o di palazzo,
> Un edificio innalza; e come prima
> Fornito il mira, ad atterrarlo è volto,
> Perché gli stessi a lui fuscelli e fogli
> Per novo lavorio son di mestieri;
> Così natura ogni opra sua, quantunque
> D'alto artificio a contemplar, non prima
> Vede perfetta, ch'a disfarla imprende,
> Le parti sciolte dispensando altrove.

Tale immagine aveva a sua volta alcuni germi preparatori in pagine zibaldoniane successive a quella ora analizzata, una delle quali in particolare sembra fungere bene da *trait d'union* con il giardino sofferente:

> La Natura è come un fanciullo: con gradissima cura ella si affatica a produrre e a condurre il prodotto alla sua perfezione; ma non appena ve l'ha condotto, ch'ella pensa e comincia a distruggerlo, a travagliare alla sua dissoluzione. Così nell'uomo, così negli altri animali, ne' vegetali, in ogni genere di cose. [4421]

Il percorso appena delineato (che potrebbe giungere a ritroso, e così concludersi, fino alla Natura bella e terribile che dialoga con l'Islandese) ha voluto in un certo senso scardinare quelle presupposizioni che identificano il nostro testo quale distaccata diagnosi simbolica di matrice illuministica. È invece una precisa sacralità negativa a emergere già a quest'altezza, gettando i semi di un preciso cammino futuro.

Per potercene ancor meglio rendere conto, dobbiamo però entrare anche noi nel giardino. L'impressione di un "mondo al microscopio", ovvero di una passeggiata gulliveriana nel paese dei giganti (come rileva il Pasquini), domina tutta la prima parte della descrizione. Ogni elemento è osservato da distanza ravvicinata. Fino al momento in cui la prospettiva cambia improvvisamente e la "ciclopica" foresta si mostra per quel che è: fragile distesa di caduche creature. Ma cosa ha permesso questo mutamento? Il rivelarsi di alcune presenze, e del loro agire sulle cose: il protagonista stesso, riacquisite le normali dimensioni, strazia e stritola le erbe con i suoi passi; una "donzelletta sensibile e gentile" (che ha ben diversa sorte nei versi della *Vita solitaria* e del *Sabato del villaggio*) involontariamente sterpa e infrange steli; e infine, un "giardiniere" saggio tronca e taglia "membra sensibili colle unghie, col ferro". Tutto a un tratto il male prende vita, abbandonando la dimensione di principio ordinatore nella quale era apparso finora, e divenendo concreto responsabile, autore in prima persona di ogni situazione di sofferenza.

È facile, a questo punto, intuire come Leopardi avesse a disposizione un "archetipo", un modello preesistente a cui, forse inconsciamente, rifarsi, anche se teologicamente alternativo: la selva dei suicidi posta da Dante in *Inf.* XIII; non più costruzione simbolica questa volta, ma luogo reale

di pena in cui viene esercitato un contrappasso fisico e spirituale. Le piante *non rappresentano* gli uomini, *sono* gli uomini; i danni loro inferti *non figurano* i tormenti ai quali è sottoposto il genere umano, *sono* causa di dolore per quelle creature arborizzate. Ma rileggiamo i versi danteschi:

Non fronda verde, *ma* di color fosco;
non rami *schietti*, *ma* nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, *ma stecchi* con tosco.
Non han sì aspri *sterpi* né sì folti
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi colti.
[...]
Però disse 'l maestro: «Se tu *tronchi*
qualche fraschetta d'una d'este piante,
li pensier c'hai si faran tutti monchi».
Allor porsi la mano un poco avante
e colsi un ramicel da un gran pruno;
e 'l *tronco* suo gridò: «Perché mi *schiante*?».
Da che *fatto fu poi di sangue bruno*,
ricominciò a dir: «Perché mi *scerpi*?
non hai tu spirto di pietade alcuno?
Uomini fummo, e or siam fatti *sterpi*:
ben dovrebb'esser la tua man più pia,
se state fossimo anime di serpi»
[...]
sì de la *scheggia rotta* usciva insieme
parole e *sangue* [...]

Surge in vermena e in pianta silvestra:
l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,
fanno dolore, e al dolor fenestra
[...]
Presemi allor la mia scorta per mano,
e menommi al cespuglio che piangea
per le *rotture sanguinenti* in vano.

I corsivi attestano la memoria acustica leopardiana nei confronti di questo brano: notevole, oltre al comune ricorso alla litote ("Non" – "ma") il medesimo impiego sinonimico di forme verbali inizianti solitamente in sibilante + occlusiva ("staccata", "strappata", "strazi", "stritoli", "spremi") e di tre identità lessicali ("sterpare", "troncare",

"rompere"); non meno tenace nella memoria del poeta deve essere stata anche la ripetuta immagine del "sangue" vegetale ("ne spremi il sangue").

È importante soprattutto osservare, ai fini del nostro discorso, come anche nel "giardino" dantesco la più concreta causa di dolore sia da attribuirsi ad agenti esterni: dal protagonista (Dante), alle Arpie, alle cagne e agli scialacquatori, che, volontariamente o meno, divengono pertanto strumenti nelle mani della suprema giustizia divina, giustizia misericordiosa verso chi a lei si affida, inappellabile e ottima. Mentre nell'universo leopardiano, in balia di un irragionevole destino di sofferenza perpetrato da un'"arcana malvagità", ogni creatura, con il semplice vivere, incarna la volontà del suo Signore, un "giardiniere" che disfa a sera l'aiuola che ha approntato di giorno.

Testi di riferimento

B. Basile, *L'elisio effimero. Scrittori in giardino*, il Mulino, Bologna 1993.

F. Ferrucci, *Il giardino simbolico*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 202-205.

P. Girolami, *L'Antiteodicea. Dio, dei, religione nello "Zibaldone" di Giacomo Leopardi*, Olschki, Firenze 1995.

G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a c. di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991.

A. Manzoni, *I promessi sposi*, a c. di E. Raimondi e L. Bottoni, Principato, Milano 1988.

E. Pasquini, *Leopardi e Bologna*, in *Le città di Giacomo Leopardi*, Olschki, Firenze 1991, pp. 79-104.

Id., *Lingua e stile nei canti pisano-recanatesi*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Olschki, Firenze 1994, pp. 173-204.

A. Prete, *Prosodie della natura*, Feltrinelli, Milano 1993.

G. Raimondi, *Il giardino del Leopardi*, in "Il Resto del Carlino", 4 ottobre 1966.

A. Valentini, *Leopardi. Idillio metafisico e poesia copernicana*, Bulzoni, Roma 1991.

16. Giacomo Leopardi: *A se stesso*

Lettura di Paolo Rota

Or poserai per sempre,
Stanco mio cor. Perì l'inganno estremo,
Ch'eterno io mi credei. Perì. Ben sento,
In noi di cari inganni,
Non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
Palpitasti. Non val cosa nessuna
I moti tuoi, né di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai. Dispera
L'ultima volta. Al gener nostro il fato
Non donò che il morire. Omai disprezza
Te, la natura, il brutto
Poter che, ascoso, a comun danno impera,
E l'infinita vanità del tutto.

Pubblicata per la prima volta nell'edizione napoletana dei *Canti* (Starita, 1835), la lirica, della quale non si è conservato alcun autografo, pone a ogni commentatore il problema di un'esatta collocazione cronologica. Fissato con facilità il *terminus post quem* nella stampa curata dal Piatti a Firenze nel 1831, conclusa con il dittico *Quiete-Sabato*, si può concentrare l'attenzione sul lustro che abbracciò l'esperienza fiorentina e l'inizio del soggiorno napoletano del poeta: l'epoca del cosiddetto "ciclo di Aspasia".

L'indagine su questo periodo deve muovere anzitutto dalla conoscenza dell'epistolario coevo. Da questo apprendiamo come il Leopardi sia giunto a Firenze il 10 maggio del 1830, dopo un'ultima breve permanenza bolognese, e di lì a poco abbia conosciuto colei alla quale dedicò quell'intera stagione poetica, Fanny Targioni Tozzetti, nominata per la prima volta in una missiva al Vieusseux del 13 luglio. Nessun dato certo sulla presunta vicenda amorosa tra i due è però ricavabile dalle lettere che si scambiarono (al-

meno da quelle giunte fino a noi), né da informazioni datene ad amici o parenti, se si eccettua il tardivo riconoscimento del "raffreddamento" di Leopardi, in una lettera della donna al Ranieri del 31 ottobre 1835.

Abbiamo in compenso un gruppo di poesie attestanti una decisiva rinascita del sentire amoroso e il suo successivo "perire" nel poeta, risalenti senza alcun dubbio a questo periodo: esse sono *Il pensiero dominante*, *Amore e morte*, *A se stesso*, *Aspasia* e *Consalvo*, unica questa a essere stata, per probabili ragioni metrico-stilistiche, separata dal gruppo e stampata, nell'edizione Starita, in diciassettesima posizione, subito prima di *Alla sua donna*.

Gli studiosi hanno pertanto cercato di datare queste liriche ricostruendo in tal modo la storia della passione che vi sottostà. Si sono ben presto individuati due schieramenti contrapposti: al primo appartengono coloro i quali collocano la parabola dell'amore per Fanny sostanzialmente tra il '33 e il '35, anno della composizione di *Aspasia* (Bosco, Fubini, Ghidetti); al secondo gli anticipatori della vicenda agli anni '31-'33, con l'unica eccezione di *Aspasia* composta a Napoli nella primavera del 1834 (Flora e De Robertis, suffragati ormai dal più recente intervento di Mario Marti).

Convinti maggiormente da quest'ultima ipotesi per una serie di evidenze testuali (è del '31 l'affannosa richiesta da parte del Leopardi, presso amici e conoscenti, di autografi per la collezione intrapresa dalla Targioni Tozzetti; risalgono al biennio '31-'32 alcuni "ammicchi" epistolari, tra gli amici del poeta, in merito a una sua passione amorosa ecc.), assegnamo anche noi alla primavera del 1833 la composizione di *A se stesso*, in quanto palese diagnosi della fine di ogni illusione sentimentale, scriverà al Ranieri il 29 gennaio di quello stesso anno: "La Fanny è più che mai tua [...] Ella ha preso a farmi di gran carezze, perch'io la serva presso di te: al che *sum paratus*".

Ed è proprio il senso di una "fine" a improntare il componimento, tanto dal punto di vista dei contenuti, quanto da quello formale. Leopardi fissa in questi versi non soltanto la conclusione del dominio esercitato sulla sua mente per tre lunghi anni dal "pensiero dominante", ma anche il termine di quel giogo soave impostogli dal suo "cuore

d'una volta", che aveva ricominciato a battere a Pisa, nella primavera del 1828:

Pur sento in me rivivere
Gl'inganni aperti e noti;
E de' suoi proprii moti
Si maraviglia il sen.
Da te, mio cor, quest'ultimo
Spirto, e l'ardor natio,
Ogni conforto mio
Solo da te mi vien,

recitano i vv. 145-152 del *Risorgimento*. Così, tra due apostrofi al cuore, nel '28 a sancirne la rinascita, nel '33 l'estremo riposo, sono racchiuse l'esperienza pisano-recanatese e quella fiorentina del poeta, al quale d'altronde gli anni a venire daranno ancora quella fede nella poesia tale da fare scaturire rinnovato il canto.

Nei sedici versi di *A se stesso* ciò che muore è il potere velante delle illusioni, di ogni illusione, anche dell'amore. Nulla è più in grado, afferma il poeta, di distrarre l'uomo dall'"arido vero". Tutto ciò che concerne l'umanità è vano ed è degno di disprezzo almeno quanto il male, che presiede nascostamente lo svolgersi di ogni vita.

Il significante di tutto ciò è una strofe unica nella quale osserviamo, da parte del poeta, una mimesi stilistica dello stato d'animo in lui non consueta, o per lo meno mai condotta a questi livelli, tant'è vero che la disamina fattane da Croce e da Fubini non esitò a bollarne la "prosasticità" o la perdita di ogni "leggerezza lirica". Per incontrare una valutazione più obiettiva del testo, bisognerà attendere i commenti e gli studi di Flora, Binni e Monteverdi, i quali vedranno nel componimento chiari segni della "nuova poetica" leopardiana, o ne esamineranno la modernità del procedere impressionistico.

I versi, endecasillabi e settenari, sono strutturati nella triplice ripetizione di un modulo fisso a cui si aggiunge un endecasillabo finale, vale a dire:

7 11 11 7 11 7 11 11 7 11 7 11 11 7 11 11.

Possiamo però individuare la presenza di un endecasillabo "celato" fra il v. 7 e il v. 8 ("Non val cosa nessuna / I moti tuoi") e, con minore fluidità, a cavallo tra il terzo e il quarto ("Perì. Ben sento, / In noi di cari inganni").

In tale tripartizione è adattato l'argomentare del poeta, che assume così un andamento seriale: all'invocazione al cuore, "Or poserai per sempre" (posta in una *climax* di intensità con le successive: "poserai", "posa", "t'acqueta", "dispera", "disprezza", in uno svariare dal futuro all'imperativo esortante e a imperativi assoluti), segue la causa della medesima, attribuita a eventi sempre più lontani nel passato ("Perì l'inganno estremo", "Assai / Palpitasti", "Al gener nostro il fato / Non donò che il morire") e da ultimo il constatare la disperata situazione presente, che da individuale diviene universale, per confondersi nella conclusione con l'estremo comando ("Ben sento, / In noi di cari inganni, / Non che la speme, il desiderio è spento", "Non val cosa nessuna / I moti tuoi, né di sospiri è degna / La terra. Amaro e noia / La vita...", "Omai disprezza / Te, la natura...").

Fitta è la tessitura di artifici metrico-stilistici con i quali Leopardi trama il canto. L'uso della rima finale è esiguo: "sento" / "spento" ai vv. 3 e 5 sembrano, con la loro quasi identità, inserirsi nel gioco di balbettanti ripetizioni che contraddistingue, come vedremo meglio, il primo segmento del testo; verso la chiusa, le coppie "dispera" / "impera" e "brutto" / "tutto" conducono nella direzione della massima lapidarietà. A queste è da aggiungersi l'effetto di eco "al mezzo" prodotto dall'"assai" in clausola nel v. 6: comincia infatti già nel "poserai" iniziale, riverberandosi nei due "omai" dei vv. 11 e 13, segnali ulteriori della perdita di ogni speranza col contenere per lo più al loro interno l'avverbio "mai".

L'elemento però che più caratterizza questo componimento è senza alcun dubbio l'uso che il poeta fa delle pause. Si è detto, fin dal principio, che *A se stesso* è il canto della fine, della cessazione di ogni anelito a un'impossibile gioia e di ogni musicalità lirica che lo accompagni. Laddove si spegne quest'ultima è dunque il silenzio ad avere la meglio, o le poche parole che riescono a farsi strada fra le crepe del cuore.

In sedici versi Leopardi fa entrare dodici periodi. La voce è continuamente franta, rallentata, sembra non trovare lo spazio sufficiente per distendersi; e quando sente di riuscire a farlo deve necessariamente rompere la corrispondenza metrico-sintattica del verso, il quale, raramente, corre in un solo fiato (simmetricamente ciò avviene nel primo e nell'ultimo verso, oltre che eccezionalmente nel quarto).

Continuando con le statistiche notiamo infatti la presenza di diciassette pause interpuntive in mezzo al verso (nove punti, sette virgole e un punto e virgola) contro le otto a fine di esso (tre punti e cinque virgole). Se ne studiamo in aggiunta la dislocazione all'interno della lirica, possiamo individuare un'ulteriore ripartizione: ai primi cinque versi, caratterizzati da un ritmo continuamente spezzato da pause collocate in ogni sede metrica (costante la virgola finale), segue una seconda parte nella quale l'incatenamento degli *enjambement* produce un sorprendente effetto di canto frenato: dal v. 6 inizia una serie di otto inarcature le quali, lungi dal distendersi sonoramente come le onde marine dell'*Infinito*, vengono bruscamente interrotte da una martellante sentenziosità:

[...]Assai
Palpitasti. Non val cosa nessuna
I moti tuoi, né di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, [...]
[...]Dispera
L'ultima volta. Al gener nostro il fato
Non donò che il morire. Omai disprezza
Te, la natura, il brutto
Poter che, ascoso, [...].

Di là dunque dalla tripartizione monteverdiana a carattere metrico-argomentativo, proponiamo di distinguere nella poesia due momenti stilisticamente differenziati, testimoni di un mutamento nel tono, nella partecipazione emotiva: dopo una prima fase nella quale la difficoltà a esprimere la nuova desolante condizione si manifesta in un ripetuto balbettio intercalato a silenzi, il poeta riesce infatti a condensare l'esperienza acquisita in lapidarie for-

mulazioni epigrammatiche che gli consentono di trasferirsi dal piano individuale a quello universale; movimento, questo, consueto nella produzione leopardiana, a partire per lo meno dagli idilli, effettuato in alcuni casi con l'ausilio delle celebri interrogazioni ("Or dov'è il suono / Di que' popoli antichi?...", *La sera del dì di festa*; "O natura, o natura, / Perché non rendi poi quel che prometti allor?...", *A Silvia* ecc.).

A rendere unitario il primo momento nella direzione ora esposta, intervengono altri due fattori: da un lato la ripetizione insistita caratterizzante proprio i vv. 1-8, "poserai per sempre" / "Posa per sempre", "Perì l'inganno estremo..." / "Perì", "inganno" / "inganni", segno quasi di un'incapacità a trovare le parole; dall'altro un allitterante bisbiglio che compatta in modo straordinario queste prime stentate battute al proprio cuore:

> Or *pos*erai *p*er *sem*pre,
> *S*tanco mio cor. *P*erì l'inganno estremo,
> Ch'eterno io mi credei. *P*erì. Ben *s*ento,
> In noi di cari inganni,
> Non che la *sp*eme, il de*s*iderio è *sp*ento.
> *Pos*a *p*er *sem*pre. A*ss*ai
> *Palp*itasti. Non val co*s*a ne*ss*una
> I moti tuoi, né di *sosp*iri è degna [...].

"Poserai", "sempre", "speme", "spento", "sento", "posa", "palpitasti", "sospiri": Leopardi sembra aver raccolto in questi pochi versi il maggior numero possibile di lemmi contenenti il nesso "ps"/"sp", l'unica sonorità a emergere dal "sottovoce", dal bisbiglio appunto (richiamato questo un'ultima volta dalla coppia "dispera" – "disprezza" dei vv. 11-13).

Dopo una zona di compresenza delle due tonalità (vv. 6-8), è il poeta più sentenzioso a prevalere, quello cioè che riesce a inarcare, a cavallo tra un verso e l'altro, quattro massime e due invocazioni al cuore, con una maestria di recente studiata da Marco Santagata a proposito della *Sera del dì di festa*.

È presente dunque, anche in *A se stesso*, quell'innalzamento di tono, quel sollevarsi dello sguardo dalla propria

esperienza di singolo all'intera esistenza concessa all'umanità, individuabile in buona parte della lirica leopardiana. Mai però il gelo del cuore aveva racchiuso la voce del poeta in forme così lapidarie. O meglio, se vogliamo indicare i casi di maggiore similarità, li troviamo (*tout se tient*) laddove a parlare è un'epigrafe tombale o addirittura la voce dei morti.

I canti *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* e *Sopra il ritratto di una bella donna* vengono assegnati (l'imprecisione è dovuta alla mancanza degli autografi) al periodo napoletano, vale a dire intorno al 1835; non distanti quindi dalla composizione di *A se stesso*. Riportiamone alcuni versi degni di nota ai fini della nostra analisi:

Morte ti chiama; al cominciar del giorno
L'ultimo istante. Al nido onde ti parti,
Non tornerai. L'aspetto
De' tuoi dolci parenti
Lasci per sempre. Il loco
A cui movi, è sotterra:
Ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno.
Forse beata sei; ma pur chi mira,
Seco pensando, al tuo destin sospira.
Mai non veder la luce
Era, credo, il miglior [...].
[*Sopra un basso rilievo*, vv. 18-28]

Tal fosti: or qui sotterra
Polve e scheletro sei

[...]: or fango
Ed ossa sei: la vista
Vituperosa e trista un sasso asconde.
[*Sopra il ritratto*, vv. 1-2 e vv. 17-19]

È facile notare come in questi casi ritornino alcuni dei procedimenti posti in luce poc'anzi: il verso fortemente spezzato, l'incatenarsi degli *enjambement*.

Ma già nel coro dei morti che apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, come accenna Angiola Ferraris, possiamo riscontrare una ritmata e franta sentenziosità,

Sola nel mondo eterna, a cui si volve
Ogni creata cosa,
In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura:
Lieta no, ma sicura
Dell'antico dolor,

unita ad alcuni precedenti lessicali tra i quali è degna di nota la coppia "speme"–"desio" ("Alla speme, al desio, l'arido spirto", v. 9).

Una tonalità luttuosa stilisticamente individuabile presiede dunque questi componimenti, anche se la stringatezza epigrammatica di *A se stesso*, nel quale è trasfuso in pochi versi il resoconto di una vita, ne fa un caso eccezionalmente singolare. In esso trovano spazio tutti quei termini appartenenti al vocabolario amoroso, o "sentimentale", che caratterizzano in modi differenti l'intera raccolta dei *Canti*, a partire da quello, ultimo, di Saffo, fino a giungere, con rinnovato vigore, all'esperienza fiorentina. Nella lirica però che chiude il sipario su quest'ultimo risveglio della passione, essi appaiono ormai privi della loro maschera, svelati nella loro "vanità".

A partire dallo stesso cuore, da sempre chiamato in causa nella poesia del recanatese, fino a diventare un vero e proprio interlocutore nelle strofette del *Risorgimento*, dove ne vengono menzionati quei "moti" (v. 6) i quali, attraverso le *Ricordanze* (v. 173), giungono a non valer più "cosa nessuna". Così pure gli inganni, i "cari inganni" che hanno offerto ragione di vita al poeta delle memorie pisano-recanatesi, non solo periscono (come già facevano nel cuore della misera Saffo), ma ne svanisce insieme ogni speranza o desiderio. I "palpiti" e i "sospiri", compagni delle prime passioni giovanili così come dell'ultima e definitiva, fanno ormai parte di un ricordo, guardato con gli occhi della disingannata esperienza.

Se Fiorenza Ceragioli ha potuto parlare di una ripresa dell'idioletto stilnovistico a proposito dei canti per Fanny, certamente con *A se stesso* si assiste al ritorno della voce leopardiana più pura, anche se ormai priva persino delle occasioni di felicità *in absentia* che la "teoria del piacere"

esposta nello *Zibaldone* permetteva: "il rimembrar delle passate cose" o il sognare un'"arcana felicità" futura.

Siamo, d'altro canto, in presenza di un lessico assolutistico del "non ritorno": "per sempre", "estremo", "eterno", "nessuna", "nulla", "l'ultima volta", "a comun danno", "infinita", "tutto" (lemmi già condensati, con tutt'altro effetto, nello stesso *Infinito*); assolutezza che mal s'accorda con il relativismo consueto nell'autore di tante riflessioni zibaldoniane, non per niente interrotte nel '32.

Anche il "mondo", nel suo progressivo accumulare significazioni negative, dopo la celebre pagina di *Zib.* 112 (ripresa nei *Pensieri* LXXXIV e LXXXV),

> Gesù Cristo fu il primo che personificasse e col nome di mondo circoscrivesse e definisse e stabilisse l'idea del perpetuo nemico della virtù dell'innocenza dell'eroismo della sensibilità vera [...],

raggiunge qui, nella chiusa del v. 10, il suo livello di annientamento: "e fango è il mondo".

Un discorso a parte merita il periodo finale del canto. L'"infinita vanità del tutto", calco universalmente riconosciuto della *vanitas vanitatum* di *Qohélet*, compare non soltanto alla fine di una sapiente disposizione di figure e di pause, ma anche come esito lirico di un percorso preparatorio del quale vale la pena menzionare almeno le due tappe di *Zib.* 69, "Oh infinita vanità del vero", e 3990, "Tutto è vanità, fuorché le belle illusioni e le dilettevoli frivolezze", decisamente superate da quel "tutto" che sigilla *A se stesso*.

Più difficile risulta individuare il nesso che lega i versi 14-15, e precisamente il legame sintattico tra "natura" e "brutto poter". I commenti di Flora e di De Robertis (ma non quello di Fubini) fanno del secondo elemento un'apposizione del primo; una connotazione cioè della natura che preparerebbe, ritardandolo, l'ultimo verso. Ipotesi questa che può forse trovare avallo già nel *Sogno*, dove la natura "asconde" (v. 34). Resta tuttavia significativa la stretta affinità, già messa in rilievo da tutti gli studiosi, fra *A se stesso* e l'abbozzo di un inno *Ad Arimane*, composto con ogni probabilità nello stesso 1833. In quest'ultimo la

fisicità, la solidità del male che governa il mondo, giunge a personificarsi nella divinità negativa dello zoroastrismo, alla quale il poeta può così rivolgere direttamente il proprio grido: "Non posso, non posso più della vita".

La similarità che le prime movenze metriche dell'abbozzo lasciano presagire con il canto fiorentino,

> Re delle cose, autor del mondo, arcana
> Malvagità, sommo potere e somma
> Intelligenza, eterno
> Dator de' mali e reggitor del moto,

è ulteriore testimonianza di un'unità nel sentire tra le due composizioni, che ci permette di intravedere dietro il "brutto / Poter che, ascoso, a comun danno impera", qualcosa di più terribile della natura stessa.

Una natura che per Leopardi non cesserà di avere, nonostante tutto, due facce, l'una delle quali meriterà ancora di essere contemplata.

Testi di riferimento

U. Bosco, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi*, Le Monnier, Firenze 1957.

B. Croce, *Il canto "A se stesso" e un'ode tedesca del Seicento*, in *Poesia antica e moderna*, Laterza, Bari 1941.

F. Ceragioli, *Lingua e stile nei canti fiorentini di Giacomo Leopardi*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Olschki, Firenze 1994.

A. De Ferraris, *L'ultimo Leopardi*, Einaudi, Torino 1987.

G. Leopardi, *Canti*, a c. di G. e D. De Robertis, A. Mondadori, Milano 1978.

Id., *Canti*, a c. di M. Fubini e E. Bigi, Loescher, Torino 1964.

Id., *Tutte le opere*, a c. di W. Binni e E. Ghidetti, Sansoni, Firenze 1969 (vedi, in particolare, l'introd. di W. Binni, *Leopardi poeta delle generose illusioni e dell'eroica persuasione*).

Id., *Tutte le opere*, a c. di F. Flora, A. Mondadori, Milano 1940.

M. Marti, *I tempi dell'ultimo Leopardi*, Congedo, Galatina 1988.

A. Monteverdi, *Scomposizione del canto "A se stesso"*, in *Frammenti critici leopardiani*, Esi, Napoli 1967.

M. Santagata, *Quella celeste naturalezza*, il Mulino, Bologna 1994.

17. Giosue Carducci: *Ad Annie*

Lettura di Marco Veglia

Batto a la chiusa imposta con un ramicello di fiori
glauchi ed azzurri, come i tuoi occhi, o Annie.

Vedi: il sole co 'l riso d'un tremulo raggio ha baciato
la nube, e ha detto – Nuvola bianca, t'apri. –

Senti: il vento de l'alpe con fresco susurro saluta
la vela, e dice – Candida vela, vai. –

Mira: l'augel discende da l'umido cielo su 'l pésco
in fiore, e trilla – Vermiglia pianta, odora. –

Scende da' miei pensieri l'eterna dea poesia
su 'l cuore, e grida – O vecchio cuore, batti. –

E docile il cuore ne' tuoi occhi di fata
s'affisa, e chiama – Dolce fanciulla, canta.

1. Potremmo forse adottare, per l'analisi di questa poesia breve del Carducci, un concetto particolarmente caro e più volte fecondo, per esempio, nello studio della morale: ovvero che l'uomo si manifesta, in punto di morte, così com'egli è, senza il velo di maschere o finzioni: immediato e sincero. A talune pagine di Renato Serra dedicate nel 1911 all'*Amore nella poesia del Carducci*, e che delineavano con suggestione una simile analogia, fece poi riferimento puntuale il Pancrazi, che per primo volle ridisegnare *Un amoroso incontro della fine Ottocento. Lettere e ricordi di Giosue Carducci e Annie Vivanti*. Ebbene, secondo il critico romagnolo, nel suo tramonto poetico il Carducci "pareva che si affinasse", a tal punto che, come "la faccia dimagrita, spogliata di tutta la prepotente vitalità dell'uomo, pareva quasi fatta bella sotto i capelli d'argento, così anche la sua natura poetica, in quella tristezza e miseria fisica del male incombente, [...] si rivelava nella gentilezza

nativa". Campeggiava tersa in lui "quella parte intima del sentire" ch'era rimasta sovente celata, e che infine, "cadendo a una a una le cure particolari dell'insegnamento e degli studi e delle passioni letterarie giù dall'anima stanca", restava con sorpresa "nuda e scoperta".

L'ipotesi, che si vuole quindi affacciare per *Ad Annie*, è quanto di più semplice e piano si posssa immaginare: se è vero (sulla traccia del Serra) che la "morte" del canto carducciano e il suo progressivo declinare dischiudono il carattere nativo di quella "natura poetica", ci troviamo allora dinanzi a un caso – così pare – singolarmente fortunato per un lettore: difatti, la poesia per Annie Vivanti (che, sulla copia personale della dedicataria, porta la data del 26 marzo 1890), si lega e avvince all'altra, che le rivolge il commosso addio (*Elegia del monte Spluga*), scritta fra il primo e il sesto giorno di settembre del 1898: in quest'ultima, inoltre, gli studiosi del poeta additano ormai, in piena concordia, non solo il mesto congedo da Annie, ma dalla stessa poesia.

Vero è che le lettere inviate dal Carducci a Carolina Cristofori Piva (nota ai più, secondo i soprannomi che le diede il poeta, come Lina o Lidia), sono la parte più accesa e commossa dell'epistolario. E nessuno mai le ragguaglierebbe a quelle per Annie, numericamente esigue e meno appassionate. Pure, dell'evidente unità fra poesia ed epistolario che viene protratta, con scoperte corrispondenze, sin quasi alla morte, il caso forse più emblematico è da ravvisare nel legame strettissimo che corre fra una lettera ad Annie, scritta da Carducci a Madesimo il 21 agosto 1898 (della quale ora si riporta il principio) e l'*Elegia del monte Spluga*, che sarebbe rampollata, di lì a pochi giorni, da un eguale stato d'animo. Ascoltiamo:

> Dolce amica,
>
> [...] tu torni a chi ti ama, e io resto ad avvezzarmi a invecchiare e morire.
>
> Duolmi che mi par di vederti in strettezze, e io non so come sovvenire, per mancanza di mezzi ora e per mancanza di tempo. Se occorre, serviti, fino al segno discreto della mia possibilità, del mio nome.

Duolmi che tu non sei qui, dove il paese è bello meglio del solito e bellissima la stagione. Mi conforta che tutto e tutti qui ti ricordano. E ti ricordano per il tuo ingegno per la tua grazia per la tua bontà: il che m'intenerisce. Ti ricordano anche i luoghi. Su per la valle, le fate e le ninfe, dalle foreste, dai prati, dalle cascate, dalle cime vaporose, chiedevano – Orco, che hai fatto di nostra sorella? L'hai tu divorata? – No, temibili fate, no, soavi ninfe, lo giuro. Ella è volata via dalla mia presenza, ma è tutta viva nella mia vita. Ed io me ne vo per il mondo con la mia grande malinconia, con la imagine sua negli occhi che mi arde, con la sua voce nel cuore che mi ammalia. Ecco, voi tutte mi parete, e siete, lei sola.

Non meno concorde nelle immagini che fedele nelle espressioni è il passo corrispondente dell'*Elegia* (vv. 13-32), dove ricorrono parole e situazioni, dove risorgono movenze e toni che stringono in un solo frutto il rimpianto "disteso" della lettera e quello, più concentrato, del canto affine:

In un tempio a larghe ombre di larici acuti le Fate
stavan, occhi fiammanti ne la gemma de' visi:

serti di quercia al crine su le nere clamidi nero,
scettri avean d'oro in mano: riguardavano me.

– Orco umano, che sali da' piani fumanti di tedio,
noi la ti demmo: aveva gli occhi color del mare.

Or tu ne vieni solo. Che festi di nostra sorella?
l'hai divorata? – E fise riguardavan pur me.

– No, temibili Fate, no, soavi ninfe, lo giuro:
ella è volata fuori de la veduta mia.

Ma la sua forma vive, ma palpita l'alma sua vita
ne le mie vene, in cima de la mia mente siede.

Con la imagine sua dinanzi da gli occhi tuttora
che mi arde, con la voce che dentro il cor mi ammalia,

suono di primavera su 'l tepido aprile dormente,
erro soletto il mondo, tutto di lei l'impronto.

Ecco, voi Fate e ninfe, paretemi, e siete, lei sola:
anzi, in mia visione v'ho creato io di lei.

Ma ella dove esiste? – Lamenti scoppiarono, e via
sparver le ninfe in aria, via sotterra le Fate.

Chi attraversi pian piano l'epistolario del Carducci si persuade, al fondo, di un dato sicuro: che dal biglietto d'auguri alla pagina dotta, dalla lettera fremente allo studio critico ampio e dettagliato, uno solo, inconfondibile, è l'accento del poeta, il suo piglio. E nelle lettere più sofferte e vibrate, così come in quelle più dolenti e malinconiche, vediamo agevolmente convivere le immagini del mito e della letteratura con i fatti della vita quotidiana, le memorie letterarie con le incombenze del lavoro e i doveri della famiglia, il dolore per gli affetti che svaniscono con l'entusiasmo per le gioie improvvise, che ritornano vivaci ma passeggere. Nell'ampiezza di questo "sfondo", come un tempo lo chiamò il Momigliano, dovrebbe allora cercarsi l'unità della sua esperienza poetica, il centro sfumato e coeso dove si ricompongono i contrasti: dove "estasi e pianto", per usare espressioni del poeta che lo Spongano riprese e meditò, sono profili contigui di un medesimo volto.

Il Carducci è stato definito, a seconda delle poesie che ne venivano studiate, idillico ed epico, classico (anzi, con una formula che già infastidiva il Panzini, "ultimo dei classici") e romantico, giambico e cantore della storia, o della patria, paesaggista supremo. Tutti, invariabilmente, ne hanno lodato il senso della vita, e ne hanno indicato il dato caratteristico nella sua "serena accettazione". Senonché, quest'immagine ha finito con l'adombrare, assai presto e agli occhi di molti, gli aspetti "saturnini" del poeta, sottolineati già dallo stesso Panzini (che discorreva, con bella definizione, di "sacra tristezza"), e forse troppo accentuati dal Getto, che solo a quelli riconosceva la paternità della vera poesia carducciana. Ancora, si vede o s'è visto in Carducci il vate oppure, con immagine più angusta, il "leone maremmano"; lo si definisce ellenico e, di volta in volta, screziato quasi di umori decadenti; se ne cerca insomma l'unità, che egli volle e conseguì e orgogliosamente di-

chiarò, ma la si pone poi, variabile, nel variare dei temi, dei toni: perfino dei metri.

Ne discende che la fisionomia del poeta andrà cercata, come impone il buon senso, dove egli meno si atteggia e più si rivela: a tal segno che proprio una lirica finissima e lieve come *Ad Annie* potrebbe offrirci la chiave d'accesso a quell'animo, così mobile nella coerenza come temperato nel vigore.

2. Un primo indugio sui versi per Annie consente l'accertamento di taluni caratteri, da riferire non solo a questa lirica particolare ma all'intera opera del Carducci. Ognuno s'avvede che la natura torna a vivere nell'animo del poeta con il ritorno dell'amore. E amore e natura segnano, di fatto, il rinnovarsi della poesia nel "vecchio cuore" (v. 10). In pochi versi, dunque, il tema che si profila è il sorgere, in determinate condizioni, del canto poetico. Ovvero, la poesia per Annie esprime la nascita, per amore della "dolce fanciulla", della stessa poesia. Il concetto pare semplice ma va chiarito. Se, in altre parole, la poesia risorge e si ravviva per il sùbito rinascere di certi sentimenti – ed è poesia che in nobili e studiatissime forme si rivela schietta e semplice –, ciò potrebbe limpidamente suggerire che la natura del canto e il suo tema, in questo caso, coincidano appieno.

Del resto, ne verrebbe conferma dall'*Elegia del monte Spluga*, dove la poesia chiaramente finisce e mestamente si dilegua con lo svanire della fanciulla dagli "occhi di fata", quando la "gentilezza nativa" del Carducci e la sua "natura poetica" paiono infine trasparire. Per esempio, notiamo come dagli occhi "glauchi ed *azzurri*" della donna, che corrispondono ai colori del "ramicello", e che danno l'avvio alla serie di similitudini che porteranno al rinascere del canto, si possa con eguale filo cromatico arrivare alla dolente chiusa dell'*Elegia*, laddove quel medesimo colore è simbolo ormai di inganno e di morte (vv. 33-40):

> E vidi su gli abeti danzar li scoiattoli, e udii
> sprigionate co' musi le marmotte fischiare.

E mi trovai soletto là dove perdevasi un piano
brullo tra calve rupi: quasi un anfiteatro

ove elementi un giorno lottarono e secoli. *Or tace*
tutto: da' pigri stagni pigro si svolve un fiume:

erran cavalli magri su le magre acque: aconìto,
perfido azzurro fiore, veste la grigia riva.

La natura che prima parlava al poeta con accento aggraziato, ora si fa invece muta e silente, come perfida e ostile.

Tale invece si profila, in *Ad Annie*, l'armonia del poeta con il creato che ad esso vengono attribuiti, con l'efficacia icastica delle metafore, gesti e movenze umane. Così, il sole "ha *baciato*" la "nuvola bianca" con un'immagine ricorrente nell'opera poetica carducciana, il "riso" della natura:

Vedi: il sole *co 'l riso* d'un tremulo raggio ha baciato
la nube, e ha detto – Nuvola bianca, t'apri –.

Allo stesso modo il "vento de l'alpe", con il suo "fresco susurro", "*saluta*" la vela "candida". Il ritmo di una simile consonanza fra poeta e natura è scandito dal rincorrersi simmetrico degli imperativi, a loro volta simmetrici e legati ai vocativi (seguiti anch'essi dagli imperativi), nella seconda metà dei versi pari (i pentametri, resi qui da settenario preceduto da quinario). Gli imperativi del poeta all'amata, nella tessitura metrica, corrispondono a quelli che segnano il "discorso" fra gli elementi naturali. Carducci dice "*Vedi*" e il sole dice "Nuvola bianca, t'*apri*". E identico è quanto si nota per "Senti" con "vai", per "Mira" con "odora". Si aggiungano i conclusivi "batti" e "canta" (con l'iniziale "Batto", il quale, legato al congenere "batti", scandisce la simultaneità fra il bussare alla porta – che è l'atto della speranza d'amore – e il palpito del cuore, che è poi quello della poesia). Contraria invece la situazione dell'*Elegia*, dove non solo Carducci e la natura (con le immagini, le memorie che sempre le vanno congiunte) sono divisi, ma quella si fa addirittura interro-

gatrice di lui, si rivolge al poeta con il tono adombrato di un fermo rimprovero.

3. Comunque sia, a rischio di parer scontati o peggio pedanti, si dovrà pur ribadire che la "natura" del Carducci, in questi e in altri casi ancora, è tutta interiore, che egli non dipinge ma rievoca. Di un simile pensiero egli si era fatto padrone nel *Canto dell'amore* (incluso poi in *Giambi ed epodi*), composto a Perugia tra il 19 e il 21 ottobre 1877 e compiuto a Bologna nel gennaio seguente.

> Ogni aspetto novel con una scossa
> d'antico affetto *mi saluta* il core,
> e la mia lingua per sé stessa mossa
> dice a la terra e al cielo, *Amore*, *Amore*.
>
> Son io che il cielo abbraccio, *o da l'interno*
> *mi riassorbe l'universo in sé?...*

Coerentemente le immagini sono le medesime che, tempo dopo, troveremo in *Ad Annie*: "or *ride* amore e *ride* primavera", "*ride* a' monti de l'Umbria e al verde piano". Carducci, in altre parole, sente la vita e la cerca, ne ripensa e ricanta le immagini, e, se ne rimpiange il perduto splendore, lo fa tuttavia mentre esorta magnanimo agli affetti, alla dolcezza dell'ora che fugge. Meglio si capisce, tutto questo, in *Mattinata* (del 1882), dove non pochi sono gli elementi che, per associazione (vv. 9-16), riconducono *Ad Annie*.

> *Batte a la tua finestra, e dice, il vento*:
> Per monti e piani ho viaggiato tanto:
> sol uno de la terra oggi è il concento,
> e de' vivi e de' morti un solo è il canto.
> De' nidi a i verdi boschi ecco il richiamo
> – Il tempo torna: *amiamo*, *amiamo*, *amiamo* –
> e il sospir de le tombe rinfiorate
> – Il tempo passa: *amate*, *amate*, *amate*.–

Poesia e vita coincidono, semplicemente, perché il nascere e il morire dell'una sono il risorgere e rifiorire dell'altra. Qui, come in numerosi altri dei suoi più memorabili versi, Carducci non inscena la pienezza passionale del vi-

vere, ma la rammemora, predilige rievocarla; non ne rappresenta direttamente le movenze, ma ne ripensa la bellezza rivissuta, secondo l'indicazione del *Canto dell'amore*, "da l'interno". Ciò rende la passione meno esuberante e più raccolta, e anche il tono accorato non travalica nell'impeto eloquente.

La migliore e più matura poesia del Carducci si muove forse sotto il segno di questa compresenza fra amore, che è vita e morte: e questo, che è ben ravvisabile lungo tutte le *Rime nuove*, si estende fino all'intero corpo delle *Odi barbare*, su su fino a *Rime e ritmi*. Se, a ben vedere, non mancheranno pure in questa fase le disarmonie di tono o gli scatti un po' aspri di registro (dall'elegiaco al giambico, per esempio), è nondimeno questa la più felice stagione del poeta, che coincide non per caso con l'amore per Lidia e, più innanzi nel tempo – consolidati ormai i frutti della nuova capacità introspettiva, affinata e duttile – per la Vivanti: di qui, dall'amore, il Carducci fu avviato allora al suo nuovo corso. Sinanche la passione civile, che aveva improntato di sé la veemenza del poeta giambico, nel Carducci maturo diverrà poesia, e non cadrà nell'oratoria, soltanto dove le immagini e i pensieri saranno evocati o rievocati, e saranno quindi figura e senso di un affetto interno. Si pensi all'ode *Piemonte*, che precede *Ad Annie* nell'ordine di *Rime e ritmi*, e all'accensione emotiva che prende il verso, al destarsi immediato della nostalgia nel Carducci:

[...] oh anno de' portenti,
oh primavera de la patria, oh giorni,
ultimi giorni del fiorente maggio,
oh trionfante

suon de la prima italica vittoria
che mi percosse il cuor fanciullo! Ond'io,
vate d'Italia a la stagion più bella,
in grige chiome

oggi ti canto, o re de' miei verd'anni,
re per tant'anni bestemmiato e pianto
[...].

Le presenze storiche della tradizione letteraria divengono i "fantasmi" di un sentimento e di un'epoca: non già, s'intende, per mero gusto erudito o per esercizio di scuola, ma perché quei fatti e quelle immagini rappresentano infine l'animo, o un particolare sentimento, del Carducci. E ciò vale per le *Primavere elleniche* come per il *Comune rustico*, o per la *Faida di comune*; vale per avvenimenti classici e medievali, per miti che siano antichi oppure moderni, perfino contemporanei. Uno stesso abito poetico rende gli eventi e i volti, le memorie e gli ideali, tenacemente "riassorbiti dall'interno": così per il re della giovinezza come per la "dolce fanciulla", Annie. Non è diverso il motivo di intima corrispondenza (fatte salve le note diversità), che si registra nel *Canzoniere* del Petrarca fra *Italia mia*, o *Spirto gentil*, e le poesie per madonna Laura. Nel Carducci allora, il fatto scelto a oggetto del canto e il sentimento storico di quel medesimo evento (che sia quotidiano o tradizionale) coincidono, e perciò la storia è rivissuta liricamente nel suo valore epico, con ciò stesso riunendo il presente delle vicende personali e collettive con il passato della tradizione. Perciò vita e morte, piuttosto che "poli" tra i quali si muove la poesia del Carducci (come intendeva il Binni), si legano in un sentimento unico, che induce il poeta a concepire la vita stessa, o un ideale, nell'atto stesso che svanisce, o è minacciato. Potremmo dire che l'elegia del momento nasce dall'imminenza della morte, dal suo presagio; che l'esistenza umana è colta nella sua pienezza, magari in felici momenti di serena e pacata coscienza, o nel vivo di un istante che è sospeso sul nulla. Come nella *Ballata dolorosa*, o nelle *Rimembranze di scuola*, non è affatto raro che il tema scelto dal Carducci sia proprio la contiguità, la compresenza e quasi la fusione tra l'acme della vita e i primi annunzi della morte. Per questa ragione costitutiva troviamo sempre gli inviti a gioire dell'istante che passa uniti con le scene, con i sensi più cupi della fine: così in *Fuori alla certosa di Bologna*, nella menzionata *Mattinata*, in *Su Monte Mario* ecc. Che l'uno o l'altro di quei volti vicini e sodali sia preso a tema dal poeta, non cambia l'evidenza dell'argomento: l'"estasi", per usare ancora termini carducciani, presuppone il "pianto" soggiogato e

vinto; questo poi, per suo conto, tiene in sé il dolore per le gioie trapassate e spente. Di quanto s'è accennato la poesia *Ruit hora*, nel libro secondo delle *Odi barbare*, pare quasi l'emblema affranto e aggraziato, in ispecie negli ultimi versi che il lettore subito avvince, nel ricordo – come per *Nevicata* e *Vere novo* –, a talune movenze di *Ad Annie*:

> E precipita l'ora. *O bocca rosea,*
> *schiuditi*: o fior de l'anima,
> o fior del desiderio, *apri* i tuoi calici:
> *o care braccia, apritevi.*

4. Un argomento potrebbe accennarsi. A voler intendere la condizione di spirito sulla quale sorge il canto per la Vivanti giova rammentare forse che nel Carducci mancava, come osservò il Momigliano, la presenza ordinatrice di un pensiero filosofico, vivo un tempo nel Manzoni come già in Foscolo e Leopardi. E certo, che questo porti lume ai versi per Annie è presto chiarito. In effetti, religione e filosofia cedevano in Carducci al rilievo della tradizione, concepita non solo quale "momento ideale" della vita, ma come legame con la vitalità perenne di ciò che è stato, con la vita e con la voce dei morti. Se in questo abito egli era tanto umile da definirsi "postremo", nondimeno sta in quella sua natura la ragione prima della sua originalità: nell'aver posto l'amore per la vita nella sua concretezza ideale al centro della poesia, e nell'aver fatto della poesia il centro ideale della vita: ciò, senza bisogno alcuno di ricorrere a dogmi o dottrine particolari. Per quella "aderenza" alla vita (come avrebbe detto Alvaro) nella sua pienezza ("Materia e spirito, / Ragione e senso"), possiamo così capire la funzione che aveva, per lui, la cultura in senso lato, e che talune prose e poesie rivelano con singolare precisione. Penso, per esempio, all'*Eterno femminino regale*, dove la bellezza della giovane regina è colta istintivamente con immagini che riconducono alle forme e alle figure antiche, della leggenda; e soprattutto alle *Risorse di San Miniato al Tedesco*, dove erudizione filologica e memorie letterarie (Virgilio, i greci, l'Ariosto) hanno il solo fine di intendere appieno, per meglio vivere e gustare, "lo strepito delle ci-

cale": "Esse", esclamerà con entusiasmo il Carducci, "cantano quanto dura la perfezione del loro essere, *cioé fin che amano*[...]".

Se non stupisce di ritrovare questo pensiero del poeta come tema dominante dei distici per la Vivanti, ciò si chiarisce ancor più rammentando il significato di componimenti quali *Dietro un ritratto dell'Ariosto*, *Virgilio*, *Commentando il Petrarca*: così limpidi nell'avvincere il poeta e lo studioso da non volere postille. Senonché, il dotto Carducci e il trepido Giosue, non per nulla, convivevano sin da quella *Ripresa* del '72-'73, nella quale Giuseppe De Robertis vide opportunamente l'inizio della grande stagione carducciana:

> ed obliai le vergini danzanti al sol di maggio
> e i lampi de' bianchi omeri sotto le chiome d'òr.
>
> E tutto ciò che facile allor prometton gli anni
> io 'l diedi per un impeto lacrimoso d'affanni,
> per un amplesso aereo in faccia a l'avvenir.

Si capisce allora che il poeta del "santo ideal de la vita" è lo studioso il quale, per capirla e approfondirla, fin dall'adolescenza rinuncia a viverla. E l'amore che egli avrebbe dovuto, per la legge serena della giovinezza, portare alle fanciulle "al sol di maggio" si muta invece nell'"impeto" e nell'"amplesso aereo" per un'idea.

Sentiamo che quella rinuncia magnanima è come fosse contigua e già lambita dalla morte, scossa talora dalla rabbia, offuscata dal tedio: su congenere filo tematico – dal quale scaturisce l'invocazione "O vecchio cuore, batti", che è l'apice poetico di *Ad Annie* – si può retrocedere, da *Rime e ritmi*, indietro nel tempo, e giungere magari ai *Poeti di parte bianca* ("Partissi, e partiro una con lei / amor e poesia dal nostro mondo"), o al sonetto *Solitudine* del 1851.

Potrebbe quasi valere come epigrafe, per quanto ora s'è detto, un passo della celebre lettera scritta da Bologna ad Adele Bergamini il 27 gennaio 1882, che va risillabato con lentezza:

> [...] vi direi come il solo premio ch'io chiedo per i molti nobili pensieri che ho gittato al mondo in versi e in prosa non sempre né in tutto ignobili è un bicchier di glorioso vino mesciuto dall'amicizia e un sorriso di bella donna. Tutto il resto che è? Dimani morremo. Morremo sul doloroso letto, o fulminati all'improvviso dalla benefica dea inclinando il capo sur un libro d'Omero o di Dante, o sulla ghigliottina o fucilati o impiccati dai tiranni del momento. Che importa, se avremo avuto l'amicizia dei buoni e il sorriso delle belle?
> *Il sorriso*, noti bene, signora Adele, *il sorriso*.

Di nuovo, sentiamo convivere i diversi aspetti della personalità del Carducci: il poeta e lo studioso, l'uomo degli affetti e degli sdegni, delle passioni politiche, il lettore acuto e infaticabile. E il sorriso, il sorriso che è premio e sollievo all'affanno, alle fatiche del lavoro e alle asprezze dei dolori, è un sorriso di donna, che tempera e rasserena il dissidio del cuore. E con ciò si ritorna al centro di *Ad Annie*, al nucleo esemplare del suo significato, da tratteggiare ancora con pochi semplici particolari. Per esempio, alla vivacità dei colori, che esprimono il momento affettivo vissuto dal poeta, si affiancano aggettivi collocati, sistematicamente, prima del sostantivo, in posizione stilisticamente rilevata e, se vogliamo, più "letteraria". Da "la chiusa imposta" al "tremulo raggio", dal "fresco susurro" all'"umido cielo", dalla "vermiglia pianta" al "vecchio cuore" e alla "dolce fanciulla", la scelta espressiva del Carducci è una sola, aulica ma non ostentata, temperata o raccolta insomma, ma non sfarzosa. Pure, il sentimento per Annie non viene a mancare di concretezza per essere austero e commosso: i sensi del poeta (il tatto che si manifesta nel gesto, e la vista, l'udito, l'olfatto) ravvivati dall'amore danno al sentimento la vivacità della terra e del respiro dell'uomo: "Batto"... "Vedi"... "Senti"... "Mira". L'apice del sentimento è reso poi dal graduale aumento di intensità dei verbi che sigillano i pentametri: preceduti dall'invocazione alla donna ("o Annie..."), essi si uniscono e commentano a vicenda, quasi legati come cerchi concentrici: "t'apri"... "vai"... "odora"... "batti"... "canta".

Nel tranquillo uso, più volte ripetuto, delle stesse parole in un numero così esiguo di versi, emerge un altro aspet-

to moderno, colloquiale, quasi cantabile, del Carducci, che avrà maggiore eco e sviluppo differente nella poesia che lo seguirà (Gozzano o certo Pascoli). Nei sei distici di *Ad Annie* (gli esametri sono resi con settenario più novenario) con un rapido sguardo riscontriamo le seguenti ricorrenze: "batto"–"batti" (vv. 1 e 10), "occhi" (vv. 2 e 11), "nube"–"nuvola" (v. 4), "ha detto"–"dice" (vv. 4 e 6), "discende"–"scende" (vv. 7 e 9), "cuore"–"vecchio cuore"–"docile il cuore" (vv. 10 e 11), "fiori"–"in fiore" (vv. 1 e 8). Diremo quindi che la nobiltà classica della forma si coniuga perfettamente con un senso temperato di modernità quotidiana, di passione alta e gentile.

5. Così, sembra davvero che l'immagine del Carducci fissata via via dal tempo nella memoria dei lettori prenda, per questo riserbo che egli tanto pregiava negli affetti, un accento diverso e più vero, meno legato all'asprezza di polemiche ideologiche che lo investono ancora, e che per larga parte sono estranee ai suoi versi. Nel suo esser poeta, in quella stagione storica così fervida di avvenimenti e pensieri, dell'amore molteplice e appassionato che aderisce alla vita e ne esprime la certezza ideale, sta la prima radice del rilievo della sua personalità, che giustamente di quell'epoca (e agli occhi persino degli oppositori, di ieri e di oggi) diviene l'emblema efficace, il volto concreto e chiaro. L'ampiezza e la varietà del concetto d'amore parvero a lui stesso, nell'enunciazione quasi lapidaria dell'*Intermezzo* (1874-'87), l'abito necessario al costituirsi dell'immagine poetica:

> Quando l'idea ne l'anima rovente
> si fonde con l'amore,
> *divien fantasma*, e a' regni della mente
> vola fendendo il core.

Ed è significativo che della medesima opinione egli si mostrasse nel 1902, nella breve risposta al Limentani che aveva studiato il "valore sociale" della sua poesia, definita per l'occasione dal Carducci un "sogno tra di furore e *amore* e malinconia".

Certo, sarebbe ingiusto affermare che in quell'adesione alla vita l'amore per le donne tenesse un luogo essenziale. Ma è pur vero che con il loro affetto (di Lidia, Lalage, Annie, delle figliole, della pudica Elvira) egli si abituò a render più fine e interiore, più partecipata e mossa la sua poesia. Proprio il "sorriso" delle belle riconciliava nel suo animo il tumulto degli affetti, suscitando una poesia che poteva spaziare su ogni sentimento e ideale umano senza cadere nell'oratoria o nel freddo virtuosismo, ormai "riassorbito dall'interno" in forme moderne di misura classica.

Così egli aveva scritto a Ferdinando Travaglini il 19 luglio 1853:

> [...] dunque... dunque *amiamo*: e quando gli uomini vivi mi manchino, *amiamo i morti*: e se muore anco l'amore pei morti, *amiamo l'idea divina della Virtù*; e se anche questa muore nell'anima illividita e marcia, *amiamo il disprezzo di tutto, e rimaniamo attaccati alla vita con questa suprema rabbia d'amore*.

Forse, per la sua gentile freschezza, non altra poesia che *Ad Annie*, con la correlata *Elegia del monte Spluga*, poteva agevolare l'accesso a questo centro dell'umanità carducciana.

Testi di riferimento

W. Binni, *Carducci e altri saggi*, Einaudi, Torino 1967.
R. Bruscagli, *Carducci nelle lettere. Il personaggio e il prosatore*, Patron, Bologna 1972.
G. Carducci, *Lettere. MDCCCLIII-MCMVI*, a c. di A. Dallolio e G. Mazzoni, Zanichelli, Bologna 1911.
Id., *Poesie. MDCCCL-MCM*, Zanichelli, Bologna 1901.
Id., *Prose. MDCCCLIX-MCMIII*, Zanichelli, Bologna 1905
Id., *Poesie e prose scelte*, a c. di M. Fubini e R. Cesarani, Le Monnier, Firenze 1968, pp. 370-372.
Id., *Poesie* e *Prose, commenti lettere*, 2 voll., a c. di M. Saccenti, Utet, Torino 1993, (vol. I, pp. 972-74).
G. Getto, *Introduzione* a G. Carducci, *Poesie*, a c. di G. Getto e G. Davico Bonino, Rizzoli, Milano 1979, pp. 5-37.

E. Melli, *Epica, romanzo, metricologia alla scuola di filologia romanza di Giosue Carducci*, Clueb, Bologna 1990.
A. Momigliano, *Introduzione ai poeti*, Sansoni, Firenze 1979, pp. 265-294.
Id., *Studi di poesia*, Laterza, Bari 1938, pp. 194-201.
Id., *Ultimi studi*, La Nuova Italia, Firenze 1954, pp. 51-55.
P. Pancrazi, *Un amoroso incontro della fine Ottocento. Lettere e ricordi di Giosue Carducci e Annie Vivanti*, Le Monnier, Firenze 1951.
A. Panzini, *L'evoluzione di Giosuè Carducci*, in A. Panzini, R. Serra, *Carducci*, introd. di M. Pazzaglia, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna 1994, pp. 25-145.
E. Pasquini, *Commento a "Ad Annie"*, in *Il testo e la lettura. Antologia per il biennio delle scuole medie superiori*, a c. di E. Pasquini, M. T. Casini, A. Castellari, G. Samoggia Cervellati, Le Monnier, Firenze 1982, pp. 612-614.
Id., *Magnanimità e passione politica nel Carducci*, in "Strenna Storica Bolognese", XXXV (1985), pp. 257-267.
Id., *Presentazione* alla rist. (1985) di *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, a c. di G. Carducci, Zanichelli, Bologna 1881, pp. V-XXII.
R. Serra, *L'amore nella poesia del Carducci*, in A. Panzini, R. Serra, *Carducci...*, cit., pp. 205-213.
Id., *La commemorazione di Giosue Carducci*, ivi, pp. 215-233.
Id., *Per un catalogo*, ivi, pp. 179-204.
R. Spongano, *"Ethos" ed "Epos" dell'anima carducciana*, in *Carducci. Discorsi nel Cinquantenario della morte*, Zanichelli, Bologna 1959, pp. 417-430.

18. Giovanni Pascoli: da *Myricae*, *Allora* e *Patria*

Lettura di Alfredo Cottignoli

ALLORA

Allora... in un tempo assai lunge
felice fui molto; non ora:
ma quanta dolcezza mi giunge
da tanta dolcezza d'allora!

Quell'anno! per anni che poi
fuggirono, che fuggiranno,
non puoi, mio pensiero, non puoi,
portare con te, che quell'anno!

Un giorno fu quello, ch'è senza
compagno, ch'è senza ritorno;
la vita fu vana parvenza
sí prima sí dopo quel giorno!

Un punto!... cosí passeggero,
che in vero passò non raggiunto,
ma bello cosí, che molto ero
felice, felice, quel punto!

Compresa nella "più preziosa e sperimentale" (Mengaldo) delle sezioni di *Myricae*, *Dall'alba al tramonto*, quella inaugurale benché in parte più tarda, la lirica *Allora* fu accolta solo nella IV edizione (1897) della raccolta, dopo essere stata edita (accomunata a *Speranze e memorie* dal titolo di *Cantilene*) sul "Marzocco" del 23 febbraio 1896. Sin dalla sua prima ideazione, di cui resta un'antica traccia nelle carte di Castelvecchio:

Un tempo lontano ricordo che ero felice...
Fu *un anno* ben lieto...
Era *un giorno*...
In *quell'attimo*...

Un tempo lontano,
lontano,
provai, mi rammento
la felicità,

è palese la "gradazione discendente" (Nava) che ne caratterizzerà anche la stesura definitiva ("Allora" > "Quell'anno" > "Un" / "quel giorno" > "Un" / "quel punto"), del pari contrassegnata dal progressivo trascorrere delle parole-chiave (ossia delle stesse parole-rima che aprono e chiudono ognuna delle quattro quartine di novenari a rima alterna) dalla più generica alla più determinata, dalla più sfumata alla più circoscritta. Il tutto, come già ben vide il Contini, si regge su di una sapiente struttura retorica, densa di antitesi ("allora" / "non ora"; "fuggirono" / "fuggiranno"; "sì prima" / "sì dopo"; "un punto" / "non raggiunto") – volte a sottolineare lo iato tra un istante passato, ormai irrevocabile ma dolce al ricordo, e l'arido presente e futuro – nonché di studiate simmetrie e iterazioni, verticali e orizzontali ("quanta dolcezza" / "tanta dolcezza"; "Quell'anno" / "per anni"; "non puoi" / "non puoi"; "senza Compagno" / "senza ritorno"; "così [...] Che" / "così, che"), in un tessuto sintattico ricco di *enjambements*, ovvero di saldature-inarcature tra un verso e l'altro, secondo una tipica cadenza binaria.

Se il "massimo della levitazione" (Contini), in una *Myrica* di così straordinaria leggerezza, è raggiunto con la contigua replicazione all'interno del verso finale ("molto ero / *felice*, *felice*, quel punto!"), che insieme itera e inversamente rimodula lo stilema iniziale "*felice* fui molto" del v. 2, la sua cifra stilistica sta giusto nell'appagante ritorno degli stessi lessemi ("Allora" / "d'allora"; "Quell'anno" / "quell'anno!"; "Un giorno" / "quel giorno!"; "Un punto!" / "quel punto!") che, mentre chiasticamente racchiudono ogni quartina, s'allargano poi, come onde concentriche, all'intera poesia, così da determinare la caratteristica *climax* discendente, che ne rappresenta la nota dominante. Il Pascoli vi mira, quindi, a una perfetta circolarità strutturale, pur fondata sulla conciliazione degli opposti (non v'è infatti parola, nella poesia, che non distrugga o

smentisca e ridimensioni la precedente) e sulla traduzione, insieme, di uno stato d'animo ancipite, che riflette, da un lato, il fuggire, dall'altro, il possesso di quel "punto", così da evocare una felicità tanto ferma e assoluta nella memoria, quanto ormai irrecuperabile e irripetibile. Pur priva, com'è, di ogni simbologia naturale, e specchio di un fatto tutto interno, *Allora* è insomma una delle *Myricae* più pascoliane, programmaticamente intesa alla ricerca di una musicalità che sazi la perplessità interiore.

PATRIA

Sogno d'un dí d'estate.

Quanto scampanellare
tremulo di cicale!
Stridule pel filare
moveva il maestrale
le foglie accartocciate.

Scendea tra gli olmi il sole
in fascie polverose:
erano in ciel due sole
nuvole, tenui, róse:
due bianche spennellate

in tutto il ciel turchino.

Siepi di melograno,
fratte di tamerice,
il palpito lontano
d'una trebbïatrice,
l'*angelus* argentino...

dov'ero? Le campane
mi dissero dov'ero,
piangendo, mentre un cane
latrava al forestiero,
che andava a capo chino.

Costruita come una ballata, con due coppie di stanze di cinque settenari a rima alterna, legate da un verso che condiziona la rima dei versi finali di entrambe, *Patria* riesce

piuttosto una canzonetta, secondo il noto proposito pascoliano di riunire delle *Cantilene*, ossia dei piccoli canti. Ma la genesi della lirica, contigua ad *Allora* nella IV edizione di *Myricae*, benché ad essa precedente per ideazione e stampa (con il titolo *Estate* apparve già nella III edizione del 1894), ci offre soprattutto una bella prova dell'importanza d'una lettura diacronica, e non meramente strutturalistica, della poesia. Non se ne intende, infatti, l'ispirazione se la si riduce a quella impressionistico-descrittiva, a lungo ritenuta dominante dalla critica, almeno sino a quando l'edizione critica del Nava non l'ha ricondotta alla visione del paese natale che, nella *Prefazione inedita a MY3*, segna l'avvio di una commossa rievocazione pascoliana, databile all'agosto del 1892, nel giorno anniversario della morte del padre:

> Fu una giornata come questa: il giorno di San Lorenzo. Solo sono passati 25 anni: un quarto di secolo! pensiamo ad altro: non c'è altro da pensare? Non altro. Difatti, appena levatomi, e fattomi alla finestra, *ho sentito* gli alberi stormire; gli alberi del parco, *qui* a Livorno; li *ho sentiti qui*, ma li *ho veduti là*, alla Torre lungo il Rio Salto. E *ho veduto* i grandi cantieri gialleggianti delle stoppie, e le grandi viti tra gli olmi coi pampani già un poco accartocciati e striduli. Il cielo azzurro con qualche spennellata di nuvole bianche e trasparenti. Una grande calma dappertutto, e il grosso palpito, e la romba cupa in qualche parte di quella grande campagna, d'una trebbiatrice.

Una "memoria di qualità visionaria", non già "l'osservazione naturalistica", come ben puntualizzò il Nava nel suo noto commento, è dunque all'origine della lirica, contrassegnata, sin dalla sua prima incubazione in prosa, dal medesimo intreccio di sensazioni uditive e visive che ne caratterizzerà poi le successive stesure in versi: è, anzi, una sorta di *transfert* onirico che gli traduce il "sentire qui" in un "vedere là", ossia che trasporta la mente e il cuore del poeta da Livorno a San Mauro, restituendogli intatta la visione di quel "cielo azzurro con qualche spennellata di nuvole bianche e trasparenti", destinata a riapparire quindi nitida al centro del canto: "erano in ciel due sole / nuvole, tenui, róse: / due bianche spennellate // in tutto il ciel turchino".

Assai meglio dell'originario *Estate*, il titolo *Patria* evoca, dunque, quella condizione di esilio e di esclusione (Tropea) da cui la lirica – come altre pascoliane – sortisce; ed esprime, insieme, uno stato d'animo non meno che in *Allora* ancipite, perché "patria" è, ad una, inscindibilmente, la terra dei suoi morti (teatro di una tragedia famigliare che ha fatalmente segnato la sua vita come la sua poesia), ma è anche quella, fissata in modo indelebile nella mente, del suo rimpianto, cui s'associano suoni, luci, colori a lui cari, gli stessi riflessi dalla lirica e propri della sua Romagna, come ben s'avvide, con il Serra, il Panzini, in una pagina del '13, che qui è giusto ricordare:

> Giovanni Pascoli, giovanetto, non poté cantare e celebrare le opere umane come gli altri poeti. E cantò diversamente poiché un orrendo rappresentante della Umanità gli era davanti: l'assassino di suo padre, della sua famiglia. E cantò cose umili e sublimi. Albe, tramonti, mare, suono di campane, il biancospino, alberi in fiore, tremolio di preghiere, il chiù della notte, i pini, i pinastri, il rosignolo, il cimitero, i bimbi, gli insetti, qualche vecchio, cioè un'umanità incapace di male; più che umanità, un compimento del paesaggio. Quale paesaggio? Quello che è fra Savignano e il mare di Bellaria. Aprite *Myricae* e balza fuori Romagna!

Donde l'idillio apparente d'una visione di fatto amaramente bilicata fra realtà e sogno, fra "realtà dell'esilio" e "sognato paese natìo" (Contini), fra un sentimento acuto e struggente di inappartenenza, ossia di esclusione da quel mondo ("forestiero" è termine antitetico a "patria"), e il ricordo nostalgico ("Sogno", appunto, "d'un dì d'estate", come avverte l'*incipit*) della propria terra, ritratta con gli occhi innamorati del poeta che "sogna e canta", di serriana memoria, che riode, cioé, il "tremulo" verso delle cicale e il rotolare "stridulo" delle foglie secche portate dal vento, che rivede la luce del sole filtrare tra gli alberi e bianche nubi stagliarsi sfumate nel cielo azzurro della sua Romagna: alla cui mente trascorrono, quindi, innanzi, come rapidi *flash-back*, immagini e suoni un tempo famigliari, in un sovrapporsi di sensazioni diverse, ben sottolineato dalla paratassi e dallo stile nominale della penultima

stanza ("Siepi di melograno, / fratte di tamerice, / il palpito lontano / d'una trebbiatrice, / l'*angelus* argentino..."), sino al finale soprassalto della coscienza nell'ultima che, mentre segna uno stacco di carattere non solo ritmico, ma psichico ("*dov'ero*? Le campane / mi dissero *dov'ero*, / piangendo, mentre un cane / latrava al *forestiero*, / che andava a capo chino"), fa convergere sul soggetto l'attenzione tutta oggettiva delle stanze precedenti, e offre insieme la chiave di lettura della lirica.

Testi di riferimento

G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli* [1955], in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970.

Id., *Giovanni Pascoli*, in *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968.

A. Cottignoli, *Panzini critico-artista*, in Aa. Vv., *Fra Bellaria, San Mauro e Savignano*, a c. di M. Pazzaglia, Atti del Convegno "Panzini oggi", La Nuova Italia, Firenze 1995.

G. Pascoli, *Myricae*, ed. critica a c. di G. Nava, Sansoni, Firenze 1974, tomi I e II.

Id., *Myricae*, a c. di G. Nava, Salerno editrice, Roma 1978.

Id., *Myricae*, introd. di P. V. Mengaldo, Rizzoli, Milano 1988[3].

Id., *Poesie*, scelta e introd. di L. Baldacci, Garzanti, Milano 1988[9].

R. Serra, *Giovanni Pascoli* [1909-10], in *Scritti di Renato Serra*, vol. I, a c. di G. De Robertis e A. Grilli, Le Monnier, Firenze 1958.

M. Tropea, *Giovanni Pascoli*, in G. Savoca, M. Tropea, *Pascoli, Gozzano e i Crepuscolari*, in *Letteratura italiana Laterza*, 59, Laterza, Roma - Bari 1988[2].

19. Gabriele D'Annunzio: da *Alcyone*, *L'Onda*

Lettura di Giorgio Zanetti

L'ONDA

Nella cala tranquilla
scintilla,
intesto di scaglia
come l'antica
lorica
del catafratto,
il Mare.
Sembra trascolorare.
S'argenta? s'oscura?
A un tratto
come colpo dismaglia
l'arme, la forza
del vento l'intacca.
Non dura.
Nasce l'onda fiacca,
sùbito s'ammorza.
Il vento rinforza.
Altra onda nasce,
si perde,
come agnello che pasce
pel verde:
un fiocco di spuma
che balza!
Ma il vento riviene,
rincalza, ridonda.
Altra onda s'alza,
nel suo nascimento
più lene
che ventre virginale!
Palpita, sale,
si gonfia, s'incurva,
s'alluma, propende.
Il dorso ampio splende
come cristallo;
la cima leggiera

s'arruffa
come criniera
nivea di cavallo.
Il vento la scavezza.
L'onda si spezza,
precipita nel cavo
del solco sonora;
spumeggia, biancheggia,
s'infiora, odora,
travolge la cuora,
trae l'alga e l'ulva;
s'allunga,
rotola, galoppa;
intoppa
in altra cui 'l vento
dié tempra diversa;
l'avversa,
l'assalta, la sormonta,
vi si mesce, s'accresce.
Di spruzzi, di sprazzi,
di fiocchi, d'iridi
ferve nella risacca;
par che di crisopazzi
scintilli
e di berilli
viridi a sacca.
O sua favella!
Sciacqua, sciaborda,
scroscia, schiocca, schianta,
romba, ride, canta,
accorda, discorda,
tutte accoglie e fonde
le dissonanze acute
nelle sue volute
profonde,
libera e bella,
numerosa e folle,
possente e molle,
creatura viva
che gode
del suo mistero
fugace.
E per la riva l'ode
la sua sorella scalza

dal passo leggero
e dalle gambe lisce,
Aretusa rapace
che rapisce le frutta
ond'ha colmo suo grembo.
Sùbito le balza
il cor, le raggia
il viso d'oro.
Lascia ella il lembo,
s'inclina
al richiamo canoro;
e la selvaggia
rapina,
l'acerbo suo tesoro
oblìa nella melode.
E anch'ella si gode
come l'onda, l'asciutta
fura, quasi che tutta
la freschezza marina
a nembo
entro le giunga!

Musa, cantai la lode
della mia Strofe Lunga.

"Sai tu che cosa sia un Motivo?", esclama il poeta e musicista protagonista del *Fuoco*: e nel corso del romanzo dannunziano, da più luoghi convergenti, si scopre che "motivo" è la traduzione in "note" della "parola dell'Elemento", la "sintesi" dei "rumori" o dei "suoni" delle cose in "voci espressive", un'"energia" o un'"idea sonora", un "nucleo" di "poche note" dall'infinita "forza generatrice", capaci di "infiniti sviluppi". Le definizioni del *double* romanzesco del D'Annunzio rischiano di suonare approssimative o mistificanti, tanto al musicologo quanto al critico letterario. Eppure esse si attagliano singolarmente al poeta dell'*Alcyone*, nel suo tentativo, dinanzi alla crisi degli istituti metrici tradizionali, di interiorizzare nella scrittura i modi compositivi della musica. Questa ricerca musicale ha certo nell'*Onda* uno dei suoi esiti più rappresentativi. Per di più, a fronte dei mezzi timbrici e ritmici spiegati per restituire la palpitazione dell'onda marina, spettacolari e

per qualcuno irritanti, il distico finale della poesia rivela a sorpresa che essi predicano altrettanti caratteri intrinseci della scrittura: alla fine l'ode rinvia circolarmente a se stessa, al suo tessuto sonoro e al suo rapporto, per citare ancora *Il Fuoco*, con "il mistero infinitamente fluido" dell'essere nel mondo. Ma forse è vero che la letteratura dell'estetismo non può che essere, in un modo o nell'altro, poesia della poesia.

Notava proprio in quegli anni Mallarmé che nella musica del tempo, così come in poesia, si stava affermando un impulso a spezzare la regolarità ritmica e melodica in un intrico di frammenti, di *mélodies brisées*, sì da eludere la cadenza, la percezione di una ordinata alternanza tra dissonanza e consonanza, tensione e riposo. E veramente la prima cosa che colpisce il lettore dell'*Onda* è il frangersi della misura in una fuga volubile di trisillabi, quinari, senari e settenari di varia accentazione, legati da rime solo occasionali, più volte sostituite da assonanze, e anzi trasferite senza uniformità dalla loro sede tradizionale in clausola all'interno del verso. Qui come nelle altre composizioni d'*Alcyone* modulate secondo la polimetria della strofe lunga – le poesie per Ermione e Aretusa il cui individuo più noto è la *Pioggia nel pineto* – il D'Annunzio approda a una forma che sembra inventarsi di volta in volta, nel capriccio di una perfezione sempre diversa, virtualmente all'infinito, con l'ipotesi di una nuova sintassi e di una durata a partire da cellule brevi variamente combinate. E tale ipotesi incontra, nel motivo dell'onda, una composizione necessariamente instabile di ripetizione e imprevedibilità, fluidità e intermittenza, irreversibilità e ciclicità. Per tutto questo l'ardita filologia del Contini ha evocato uno dei grandi interpreti della sensibilità musicale di quegli anni, Claude Debussy. Rammentiamo, quasi a riprova, che l'apertura dell'ode dannunziana è rielaborata da Montale in uno dei primi *Ossi di seppia* ("e il mare che scaglia a scaglia, / livido, muta colore"), nel testo dedicato al *Corno inglese*, ossia allo strumento protagonista del secondo tempo del poema sinfonico di Debussy *La mer* [*Il mare*], intitolato appunto *Jeux de vagues* [*Giochi d'onde*].

Dal canto suo, a cose fatte, in una prosa di memoria da-

tata 1906, l'autore delle *Laudi* esalta la "misteriosa compenetrazione dei ritmi fluidi" che rende la "strofe" simile all'"arcobaleno, dove tu non sai scorgere il passaggio dall'uno all'altro colore se bene tu senta nel tuo occhio la molteplicità della gioia". E nello stesso contesto egli oppone la "libera creazione ritmica" di una "strofe logaedica di Pindaro" all'"angustia metrica", alla "constrizione del rimatore" che s'avverte pur nella "più ricca stanza d'una canzone petrarchesca", con la sua musica d'"organo meccanico duramente articolato". Si può dunque ravvisare nella strofe lunga dannunziana una sfida consapevole alla stanza di canzone. A tale sfida certo concorrono, con la funzione di rendere percettibile il nuovo nel suo effetto specifico, anche i fenomeni di doppia lettura ritmico-metrica indicati dal Mengaldo, con l'affiorare in controcanto, attraverso la partizione esteriore in versicoli, di scansioni alternative ove possono ricomporsi le misure tradizionali, per esempio l'endecasillabo: "Palpita, sale, / si gonfia, s'incurva", vv. 30-31. Ma nell'architettura della stanza di canzone il metro e la rima non forniscono semplicemente un modulo predefinito, sì invece un sistema tra suono e senso di aspettative e adempimenti, generatore di tensioni in cerca di risoluzione, sia lungo l'orizzontale melodica del singolo verso sia verticalmente, attraverso le dissimilazioni e gli accordi verbali da cui nasce il senso della forma. La trasmutazione della stanza in strofe esige dunque anche che la scrittura strofica sappia ricreare nei propri termini quelle proporzioni dinamiche, tra tensione e stabilità, che risultano minate dal dissolvimento dei "vincoli secolari". Occorre che la complessa partizione armonica della stanza di canzone trovi nella "compenetrazione dei ritmi fluidi" della strofe, su basi nuove, degli equivalenti. A questo proposito i processi più ragguardevoli, che s'intersecano rafforzandosi a vicenda, concernono l'articolazione ritmica, il timbro verbale e l'intrico diseguale della scrittura, l'arte di spaziare o viceversa di concentrare i parallelismi e le simmetrie.

Il richiamo del D'Annunzio alla poesia di Pindaro è iperbole che si smonta da sé. Ma il riferimento alla "strofe logaedica" merita di essere ripreso, in quanto costituisce

uno dei nuclei vivi di una lettura tra le più influenti durante la composizione delle *Laudi*: i folti volumi dell'*Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* del musicologo metricista François-Auguste Gevaert. Risale proprio a quest'ultimo, tra l'altro, la suggestiva definizione della strofe che ritroviamo nel *Fuoco*:

> Cerca di rappresentarti la strofe in guisa d'una cornice, entro le cui linee si svolga una serie di movimenti corporei, una espressiva figura di danza, che la melodia anima della sua vita perfetta.

I poeti musici greci erano infatti anche coreografi, e per il Gevaert la poesia composta per la danza si fondava essenzialmente sulla misura in tre tempi costituita dal "coreo": trocheo (una lunga + una breve: 𝅗𝅥 ♪) o giambo (una breve + una lunga: ♪ 𝅗𝅥) secondo l'andamento rispettivamente discendente (*tombant*) o ascendente dell'impulso prosodico. Ma su questa base la poesia logaedica (chiamata così per l'irregolarità apparente delle sue combinazioni sillabiche che ravvicinava il canto al parlato) introduceva le più stupefacenti varietà di contestura e di *allure*. Il coreo poteva essere sostituito da tre brevi oppure da una variante del dattilo, il dattilo "rapido", ridotto a piede ternario per la celerità precipitosa dei suoni in levare (𝅗𝅥 ♪♪). Viceversa, prolungando l'ultimo tempo della misura, si otteneva il coreo "irrazionale" (𝅗𝅥 ♪·), con un esito inconfondibile di sospensione, di "rubato", mentre dalla coincidenza di un suono lungo e accentato con parti della misura prive di *ictus* nasceva la sorpresa della "sincope" (e si veda, nell'*Onda*, il settenario "oblìa nella melode" v. 94, così diverso dal settenario immediatamente precedente pure ad attacco giambico, e interpretabile, invece, come variante sincopata del tipo "ferve nella risacca", v. 57). Ma ciò che veramente distingueva il ritmo logaedico era la presenza di quella misura irrazionale che il Gevaert chiama "dattilo ciclico". Se il dattilo ordinario è costituito da una lunga e due brevi (♩ ♪♪), per piegarsi alla misura ternaria il dattilo ciclico deve ridurre di un quarto la propria durata, come avviene diminuendo di metà del loro valore rispettivo

sia la lunga iniziale sia la prima delle due brevi, che diventa allora rapidissima, mentre resta inalterata la durata del terzo elemento del gruppo. La notazione musicale sarà: ♪·𝅘𝅥𝅯♪. E il tempo in levare acquisirà un'energia eccezionalmente intensa. Questo è proprio ciò che richiede il motivo dell'onda, che muore per rinascere unendo in uno stesso movimento il battito, la dissolvenza e lo slancio. Di fatto, il fenomeno interessa gran parte dei versi dell'ode: pressoché tutti i quinari, di regola accentati in 1ª e 4ª sede, con le rarissime eccezioni che diremo; la grande maggioranza dei senari, ossia quelli con accento di 2ª e 5ª; i settenari di (1ª), 3ª e 6ª o di 1ª, 4ª e 6ª. Quanto ai trisillabi, con il loro accento unico di 2ª, essi riprendono e realizzano a sorpresa, quasi in *enjambement*, la cadenza ciclica interrotta della precedente terminazione di verso, non senza dare corpo, a volte, alla possibilità che la sua extrasistole continui a risuonare nel silenzio.

Non sarebbe difficile mostrare come dal repertorio metrico e musicale del Gevaert il poeta dell'*Onda* abbia tratto autorizzazione per molti dei principi strutturali del suo testo, a cominciare dall'antitesi tra impulsi discendenti e impulsi ascendenti che, in un seguito di versi quasi invariabilmente accentati sulla penultima (sola eccezione, nella zona più agitata del testo, il v. 56), è destinata a rivestire un'importanza cruciale, anche sul piano simbolico. Può avvenire che i due movimenti si avvicendino nello stesso verso, e allora il parallelismo per antitesi è sottolineato dall'iterazione fonica a sua volta speculare "*par* che di *cri*so*pazzi*" (v. 58), mentre la rima "sprazzi" asseconda sonoramente la ripresa dello slancio vocale. E grazie ai piedi irrazionali della ritmopea ellenica, misure sillabiche diverse sono percepite nella loro irriducibile differenza e allo stesso tempo come segretamente equivalenti, come sembra avvenire ai vv. 71-73, con il concorso della reiterazione in clausola della doppia liquida: "libera e bella, / numerosa e folle, / possente e molle". Vero è che questa ambiguità (a che misura ascrivere, per esempio, il v. 67 "tutte accoglie e fonde") dipende dalla reinterpretazione della sinalefe (il fenomeno per cui la vocale finale di una parola e la vocale iniziale della parola seguente sono computate

come una sillaba sola) resa possibile dal coreo irrazionale e dal dattilo ciclico, il cui ultimo tempo, relativamente più lungo, può offrire sede adeguata ad ambedue le vocali contigue oppure, con più incisiva demarcazione, ospitarne solo la seconda: "s'infiora, odora", v. 44.

Ma ciò che è peculiare dei tre tempi asimmetrici del dattilo ciclico è di ridurre la sillaba post-tonica a nota di passaggio e di attesa, nell'atto stesso di conferire rilievo inusitato alla sillaba che introduce all'*ictus* seguente. In quest'ultima sillaba può così addensarsi il massimo dell'energia promossa dai verbi parasintetici (derivati cioè da un nome o un aggettivo con aggiunta dinamizzante di un prefisso o suffisso), sempre a robusto attacco consonantico, a volte concorrenti nello stesso verso (per esempio, "come colpo dismaglia", v. 11; "Il vento rinforza", v. 17; "si gonfia, s'incurva", v. 31; "spumeggia, biancheggia", v. 43; "accorda, discorda", v. 66). In altri casi essa prende consistenza riecheggiando con un'allitterazione il primo tempo in battere della misura: "*so*lco *so*nora", v. 42; "*scia*cqua, *scia*borda", v. 63. Ancora una volta, come ha ben visto il Pazzaglia, lungi dal restare episodi di incontinente ridondanza imitativa, i fenomeni timbrici si correlano ai rapporti del ritmo, quasi a compenso della perdita irrimediabile del senso antico della quantità sillabica. Ciò che conta è la pulsazione della voce che scema e si riforma, di accento in accento e di verso in verso, alla maniera di una danza. E nel dattilo ciclico giungono a comporsi, per usare le categorie del Gevaert, la *verve* aggressiva dell'attacco giambico con la mollezza e la grazia del ritmo *tombant*. Naturale che il D'Annunzio ne abbia fatto la norma, il ritmo di base della sua composizione: il punto di riposo verso cui gravitano le tensioni prodotte dalle misure a esso non riducibili. Si veda per esempio l'incantevole inquietudine ritmica, come d'improvvisato, inconsapevole passo di danza, che interviene lungo i vv. 78-84: l'omogeneo andamento giambico dei due settenari (vv. 78-79) è interrotto dalla coppia formata dal senario ciclico "dal passo leggero", spavaldo insieme e sospeso, e dal settenario "e dalle gambe lisce", in cui il differimento dell'accento principale in 4ª sede materializza tale rapida levità equilibrandola

con l'indugio delicatamente sensuale sul doppio coreo finale di verso. Anche per questa via, oltre che per la risonanza della doppia sibilante, alla danzatrice Aretusa si trasmettono "le dissonanze acute" del ritmicamente affine settenario v. 68, finché tre settenari consecutivi di 3ª e 6ª risolvono la tensione ristabilendo la cadenza ciclica. Ma qui come altrove si tratta pur sempre di un equilibrio alla confluenza "irrazionale" tra impulsi in contrasto, spinto dalla sua stessa instabilità interna a ricercare quanto a eludere la simmetria, in rapporto con le occasioni sempre mutevoli del contesto.

Questa capacità di creare gradi di stabilità relativa risulta altresì funzionale al senso della forma. Affinché una forma esista occorre ammettere una trama di riprese armoniche e iconiche, di simmetrie, tali da articolare la temporalità del testo e il suo flusso molteplice di eventi. Ciò che il D'Annunzio chiamava "legge di ripetizione" della forma strofica diventa tanto più problematico e vincolante per essere *L'Onda* una strofe unica, che deve descrivere l'arco intero di un motivo in variazione perpetua e in crescendo – dalla bonaccia al mare in tumulto –, rinunciando a quell'invarianza nella metamorfosi su cui possono contare, per la loro stessa struttura, le poesie alcyonie composte invece da più strofe lunghe. Tra i fenomeni destinati a scandire la progressione del divenire è, per esempio, nella parte iniziale del testo, la presenza di due versi isolati dal punto fermo entro una duplice pausa lunga, ma in rima baciata con il verso precedente: "Sembra trascolorare" (v. 8), un settenario cui la distanza massima tra gli accenti comunica un irresistibile effetto di glissando, e il senario "Il vento rinforza" (v. 17). Il dinamismo ch'essi annunciano resta sospeso, riassorbito dalla forza di gravitazione regressiva della rima, come esige la fabulazione mimetica di un'animazione ancora incerta. Allorché il fenomeno si ripresenta, con il settenario "Il vento la scavezza" (v. 39), la rima contigua coinvolge invece il verso seguente, con un senso inatteso di moto che s'afferma vittorioso. Con la sua falsa cadenza, la rima baciata costituisce lo sfondo, o la *barre d'appui*, su cui s'esalta l'imprevedibilità.

E difatti essa introduce in una regione del testo modu-

lata da principi compositivi nuovi, sin dall'avvio che ripropone il fenomeno, tipico dell'ode, dell'enumerazione in ostinato di forme del verbo. Colpisce ora, con una dominanza delle vocali chiuse, la ricerca di sonorità omogenee, come di movimento che cresce su se stesso finalmente concorde pur nella molteplicità delle sue spinte interne: in contrapposto alla varietà vocalica e consonantica, alla virtualità indecisa, su cui giuocano le corrispondenti serie enumerative della prima parte, relative all'azione del vento (vv. 24-25) e al sorgere dell'onda (vv. 30-32). Certo, insieme con la variazione il D'Annunzio persegue anche una più segreta continuità: nel riverbero di "l*eggiera*" (v. 35) in "spum*eggia*, bianch*eggia*" (v. 43), o nei termini di un concorso allitterativo raffinatamente trasferito in sede finale di verso, per il solito riservata alla rima o all'assonanza: "*cav*allo" (v. 38), "*scav*ezza" (v. 39), *cav*o (v. 41), non senza un'eco in "u*lva*" (v. 46), tipo di alga che rappresenta la vita vegetale in seno all'universo marino, al pari della "cuora", mescolata dalla rima con l'onda "sonora" che "s'infiora" e dunque, per attrazione tra metonimica e sinestetica, "odora". Ma, ciò che più conta, lo spartito di rime che concatena tra loro i periodi nei vv. 1-38 è qui interrotto. E le nuove associazioni foniche tendono a un massimo di contiguità, con rime spesso addensate nello spazio dello stesso verso (*vedi* i vv. 43, 44 e 54): tanto più spicca "sormonta" (v. 53), la sola terminazione della poesia non riducibile a rima o assonanza, nè finale nè interna. E in questa zona di accelerazione e di congestione sonora non c'è più tempo nemmeno per altri processi di reduplicazione e parallelismo finemente variati, come le combinazioni iterative del tipo "Nasce l'onda fiacca" (v. 15); "Altra onda nasce" (v. 18); "Altra onda s'alza / nel suo nascimento" (v. 26).

Vero è, nell'ordine di fenomeni che in quegli anni un acuto studioso di Whitman, lo Jannaccone, chiamava della "rima psichica", ossia dell'omologia sintattica e semantica, che la prima parte della poesia si caratterizza in primo luogo per la sua corona di similitudini e di comparazioni, che di volta in volta accostano il mare e le forme labili del suo progressivo animarsi e ondeggiare a un'antica armatura (ma la "lorica" del cavaliere "catafratto" rivestiva insie-

me lui e l'animale), a un "agnello" nel verde, alla tenue sinuosità di un "ventre" di fanciulla, al "cristallo" che, riferito a un lessema ambivalente come "dorso", genera nello specchio multiplo delle similitudini il termine ulteriore della "criniera" di "cavallo". La ricerca filologica e intertestuale ha dimostrato come il D'Annunzio, per la sua *suite* di immagini, abbia tratto a piene mani da un dizionario tecnico, il *Vocabolario marino e militare* del Guglielmotti. Ma il ricorso all'esattezza nomenclatoria del vocabolario è funzionale a una poetica della parola nel suo assoluto, sublimata dal rumore dell'uso quotidiano a elemento di una gamma di suoni e ritmi puri. In effetti, il seguito di paragoni di derivazione vocabolaristica è sottoposto a un fitto lavorìo ritmico e timbrico, che riconfigura il senso referenziale degli enunciati. Più che all'anagramma di "Mare" (v. 7) in "arme" (v. 12), si presta ascolto "alla ripetizione" di "vento" a inizio di verso, sempre sotto accento di 2ª: "del vento" (v. 13), "Il vento" (v. 17), "Ma il vento" (v. 24), "Il vento" (v. 39) (non sarà allora un caso se, nella seconda parte, "'l vento", v. 50, prende a spirare in sede finale, in circuito con gli altri termini distinti da "v" e in consonanza con l'anomalo "sormonta"). Ora, da un lato, con il suo gruppo consonantico interno "nt", la parola alitava già in apertura, quasi un presagio, sul mare ancora in bonaccia (vv. 2-4: "sci*nt*illa, / *int*esto di scaglia / come l'a*nt*ica..."; e si vedano i vv. 12-13, che acquistano così valore di adempimento: "la forza / del ve*nt*o l'*int*acca"); d'altro lato, mettendo a frutto la polarità complementare tra sorda e sonora, tale gruppo consonantico entra in concorso con il gruppo "nd" di "onda", pure ripetuto più volte in sede omoritmica e attivo anche in "prope*nd*e" (v. 32) e sple*nd*e (v. 33). Ma ad approfondire questo dialogo del vento e del mare, non so che alone di cosmogonia, interviene poi il fatto che "vento" agisce anche, sempre in seconda sede, in "verde" (v. 21) e in "ventre" (v. 29), più segretamente in "nivea di cavallo" (v. 38), e si riproduce quasi per intero in "nascimento" (v. 27), congiungendosi dunque con il predicato dell'onda insorgente, "nasce", proprio come subito innanzi (vv. 24-25), in modo esattamente speculare, "il vento... ridonda" nella gagliardia del suo vigore: ed è già

alludere al mistero della concezione "virginale" da cui ha origine la Poesia. Lo stesso "come" delle similitudini s'esalta e si nega, nella lettura, per riprodursi costantemente in posizione iniziale di verso, quasi a identificare l'origine del processo analogico con l'impulso ritmico della scrittura. Ma intanto, con la loro eccentricità prettamente *Jugendstil*, in cui si cala il presentimento di una convertibilità o di una trasmutazione delle sostanze, tra la materia vivente e l'inorganico, i paragoni della prima parte tessono le fila di una trama simbolica destinata a rivelarsi nella sua coerenza lungo l'arco della poesia. La similitudine minerale s'invera dinamizzandosi nel tripudio onomatopeico e sinestetico delle pietre preziose ai vv. 55-61, con la suggestione fisica dei suoni che diventano colore, luce, movimento, e che ne ripetono allusivamente, a distanza, anche un predicato ("scintilla" al v. 2 e "scintilli" al v. 59) e una rima caratteristica: "intacca" : "fiacca" – "sacca" : "risacca". A loro volta, sempre attraverso la ripresa di una rima lontana ("balza" : "s'alza" – "scalza" : "balza") le serie analogiche tra animali e femminili confluiscono nella figura di Aretusa, di cui anche un'altra ode alcyonia, *L'ippocampo*, composta pressoché negli stessi giorni di quell'agosto 1902, predica la complicità con il mondo equino. Ne è avvalorata in tutte le sue sfaccettature, alla fine, l'ultima similitudine del testo, ancora a inizio di verso: "E anch'ella si gode, / come l'onda...".

A questa capacità di creare corrispondenze contigue o a distanza, reinventando il movimento nella stabilità e la stabilità nel movimento, contribuisce altresì il principio che chiameremo della saturazione dello spazio vocalico. In alcuni luoghi cruciali del testo, alla ricerca di un molteplice che si riveli unità pur esperito quale molteplice, il D'Annunzio colloca sotto accento ritmico, in successione ravvicinata, tutte le cinque vocali, con un esito di appagamento nella plenitudine di un gesto vocale concluso in se stesso, spesso in divaricazione con le dinamiche concomitanti generate dal ritmo. I vv. 35-38 ne offrono un primo esempio – "la *ci*ma leggi*e*ra / s'arr*u*ffa / *co*me crini*e*ra / n*i*vea di cav*a*llo" –, proprio in corrispondenza della demarcazione tra la prima e la seconda parte, su cui si staglia a

contrattempo, con il suo accento di 1ª, il senario v. 38. Ai vv. 55 ss., dopo la forte tensione di "l'assalta, la sormonta" (il sormontare è anche quello della voce che legge, alle prese con l'improvviso oscuramento vocalico e l'altrettanto brusca dissimilazione consonantica, oltre che con l'asperità di un settenario prosodicamente dissonante), la comparsa dell'intero spettro delle vocali in tempo forte – "Di spr*u*zzi, di spr*a*zzi / di fi*o*cchi, d'*i*ridi / f*e*rve nella risacca" – vale un pur fragile arresto, nell'ascolto-visione di una pienezza multiforme e tumultuante. Esso cede subito il posto a una insistenza di nota ribattuta massimamente divaricata tra la "a" e la "i", cui comunica però la sua doviziosissima strumentazione consonantica, sino al sovracuto "id" (-"di"), ripercossa e amplificata in un vortice di rime ravvicinate, nuove rispetto al contesto immediato. Parallelamente, al culmine di quest'orgia sonora abilmente controllata, per dirla con l'Orelli, l'impennata eccezionale dello sdrucciolo "di fiocchi, d'iridi" è riassorbita dalla rima ricca interna, dalla cadenza perfettamente ciclica di "viridi a sacca": come risulta dall'esame dell'autografo, ed è significante, la necessità della corrispondenza si è imposta al D'Annunzio solo in un secondo tempo.

A questo punto, isolato dalla punteggiatura, il quinario "O sua favella!" trattiene quanto basta dell'ambiente ritmico e consonantico precedente per rendere sensibile il ritorno almeno parziale delle vocali temporaneamente in sordina (per una piena ricomparsa della "u", infatti, si dovrà attendere il gioco insistito dei vv. 67 ss.: vero rimane che nell'autografo "scroscia", v. 64, viene da un originario *urta*) e per fungere da cerniera, proprio come in precedenza i vv. 39-40, con la zona testuale successiva, governata da un diverso insieme di rime. In questa terza e ultima parte s'afferma, come è ovvio, una tendenza alla risoluzione e alla pienezza, cui cospirano sia l'infittirsi delle relazioni fonematiche sia il netto incremento dei settenari, in ragione inversa al numero dei trisillabi. Dobbiamo dunque aspettarci che anche la particolare cadenza delle vocali in posizione tonica si faccia più frequente. E infatti essa non solo accompagna l'apparizione di Aretusa ("E p*e*r la r*i*va l'*o*de / la s*u*a sor*e*lla sc*a*lza... Aret*u*sa rap*a*ce / che rap*i*sce

le frutta / ond'ha colmo suo grembo"), ma per così dire la prefigura, al culmine dell'apostrofe all'onda – "creatura viva / che gode / del suo mistero / fugace" –, insinuando nell'aura sonora della materia verbale l'analogia del fenomeno naturale e dell'essere femminile e lasciando il compito di tenere il lettore sospeso all'anomalia dei quinari v. 74 e v. 76, accentati in seconda sede. Su questo sfondo saldamente stabilito, la tendenza all'esaurimento dello spettro vocalico comincia a dirigere effetti su scala più ampia. A partire dal v. 85, "Sùbito le balza", dopo aver introdotto nel palpito di uno sdrucciolo un periodo simmetricamente contesto di due quinari di 2ª, la "u" scompare lungamente per celebrare una sorta di trionfo proprio nel finale. E può ben essere che il quasi impercettibile senso di sospensione persistente pur dopo la falsa conclusione del quinario v. 100, "entro le giunga!", sia tutt'uno con l'attesa frustrata delle vocali ancora mancanti. Ma il distico finale non si limita a dare evidenza ai suoni, la "a" e la "o", che da più tempo non sentivamo sotto accento. Esso trae il suo piglio risolutivo soprattutto dall'essere l'incarnazione più piena, con i suoi accenti di 1ª e di 4ª, nella misura massima del settenario, del ritmo logaedico e della sua balzante ciclicità.

Sta di fatto che il ritmo ciclico proietta infine il suo disegno, riequilibrandosi, sin nella partizione macrostrutturale della strofe che, come si è visto, ove si considerino i quinari v. 40 ("L'onda si spezza") e v. 62 ("O sua favella!") come gli equivalenti "strofici" del verso in chiave della stanza di canzone, appare formata di tre insiemi rispettivamente di 39, 22 e 39 versi, con il secondo tempo, rapido e agitato, in funzione di dissonanza che aspetta risoluzione. E per i criteri ritmici e timbrici di demarcazione formale emersi dall'analisi, ognuno di tali gruppi risulta ulteriormente, analogamente scomponibile, secondo la seguente formula, che coniuga il principio iterativo della ripresa con quello del chiasmo o del palindromo: 16 – 7 – 16 (15+1, l'isolato "Il vento la scavezza"); 15 – 7; 16 (1+15) – 7 – 16. Nell'*Onda* il D'Annunzio sembra avvalorare la definizione che l'amico Angelo Conti dava dei "periodi ritmici" nella versificazione ellenica: "idee melodiche" go-

vernate da una "doppia simmetria", nell'"estensione" e nella "struttura interiore". Vero è che nel processo della lettura questo disegno si rivela a poco a poco (ma sarà solo un caso che due versi ritmicamente affini e semanticamente antitetici, "Sùbito s'ammorza" (v. 16) e " Sùbito le balza" (v. 85), con la delicata interiorizzazione promossa dal diverso valore dell'avverbio, che nel secondo caso significa "d'improvviso", si trovino esattamente dopo 15 versi dall'inizio e a 15 versi dalla fine della strofe?), mentre dalle cellule foniche alle figure iconiche si formano e dileguano altri aggruppamenti, fondati su equilibri momentanei trapuntati da corrispondenze di più lunga lena, ove la ripetizione semplice si combina con quella speculare e un elemento può corrispondere a un altro non solo in veste di complemento sì anche di antitesi. La scrittura strofica si rivela uno spazio di simmetrie mobili, insieme nitide e cangianti: l'esperienza del testo diventa esperienza del tempo nel suo progredire irreversibile e nella sua enigmatica circolarità.

Alla fine, come si è già accennato, la vita ritmica dell'onda, la sua concordia discorde, il mistero sonoro e simbolico della sua "favella" musicale si trasfondono nella figura, anzi nel nome di Aretusa: anch'essa, come l'onda, "*creatura numerosa*", ossia, per l'appunto, "ritmica". Nell'iconologia femminile dell'*Alcyone* il "vimine svelto", la "pieghevole Musa" invocata nell'*Ippocampo* rappresenta qualcosa di diverso dalla protagonista delle altre strofe lunghe. Ermione è umanità palpitante che anela alla metamorfosi e al ritorno, e rinvia, attraverso lo shakespeariano *Racconto d'inverno*, al mito di Demetra e Persefone attivo anche nel *Fuoco*. In Aretusa (che nel racconto ovidiano è la ninfa trasformata in fonte per sfuggire all'amplesso di Alfeo) s'invera una *rêverie* di grazia animale, di segreta comunione con la vita naturale, di ambigua innocenza al di qua del bene e del male, nel riverbero immediato del gesto interiore in un corpo che si inebria di sè e dei propri moti meno consapevoli (si vedano i vv. 85 ss., con la rima "sintattica" dei predicati verbali e il successivo, corrispondente spostamento del verbo a inizio di verso: "Sùbito *le balza* / il cor, *le raggia* / il viso d'oro. / *Lascia* ella il lembo, / *s'in-*

clina / al richiamo canoro..."), al modo di una danzatrice in cui s'insegue il sogno che l'arte stessa è natura. Viene alla mente quanto scriveva in quegli stessi anni una celebre danzatrice, solita danzare "scalza", Isadora Duncan: i movimenti della danza dovrebbero "seguire il ritmo delle onde, il ritmo che cresce, che penetra, racchiudendo in sè l'impulso e il movimento successivo", a imitazione dei gesti di una fanciulla in riva al mare, che "danza perché davanti ai suoi occhi danzano le onde, perché danzano i venti e perché può cogliere il ritmo della danza in tutta la natura".

Nell'*Onda* dannunziana questa solidarietà tende a costituirsi a livello dei significanti. Gli aggettivi che connotano l'onda e la sua "favella" – "bella", "folle", "molle" – si ripercuotono nel termine semanticamente marcato "sorella" (v. 79) e di qui avvolgono il testo in un nimbo diffuso di liquidità, che finisce per conferire forte natura tematica anche al pronome di terza persona femminile, soggetto e complemento, alle forme dell'articolo determinativo, alle preposizioni articolate. Ma questa molle flessuosità di ninfa moderna s'inoltra anche in una regione più turbata e inquieta di "r", "t", "f", attratte dal suono cupo di "u". Dalle "volute" del "suo mistero / fugace" a "asciutta / fura" ("ladra", con un dantismo già carducciano, ancorché inusitato come sostantivo femminile), la femminilità connivente dell'onda e di "Aretusa" (in rima lontana con "Musa") rivela ora una dimensione "selvaggia", in uno sgranarsi di richiami fonici di nuovo distribuiti a più livelli tra iterazione semplice e inversione chiastica: "*Aretusa rapace* / che *rapisce* le *frut*ta". Ne nasce una contestura sapiente di aspro e lene, che oppone e confonde "dalle gambe lisce" e "rapisce", "leggero" e "le raggia", "la selvaggia / rapina" e "la freschezza marina" (che rima altresì con "s'inclina"), "oblia nella melode" e "acerbo suo tesoro", a sua volta solidale con "sorella". Si trasmette così l'ambivalenza dell'istinto e dell'estasi, la convergenza enigmatica della contemplazione immemore e della vitalità ribelle nell'assoluto di un'esperienza estetica la cui descrizione diventa essa stessa oggetto di godimento e di lode.

Ma a maggior ragione, allora, non andrà trascurato che

la rima più insistente della poesia ("gode" : "l'ode" : "melode" : "si gode" : "lode") rinvia per una parte a un celebre passo dantesco, dedicato a un'altra inquietante entità femminile, la Fortuna (*Inf.* VII, 91-96); e per l'altra, soprattutto, richiama in cadenza una delle più suggestive similitudini musicali del *Paradiso*. Qui l'allusione fonica, di concerto con altri prelievi lessicali, fa segno più che mai a un'omologia multipla di situazioni e di senso:

> E come giga e arpa, in tempra tesa
> di molte corde, fa dolce tintinno
> a tal da cui la nota non è intesa,
> così da'lumi che lì m'apparinno
> s'accogliea per la croce una melode
> che mi rapiva, sanza intender l'inno.
> Ben m'accors'io che elli era d'alte lode,
> però che a me venìa «Resurgi» e «Vinci»,
> come a colui che non intende e ode
> [*Par.* XIV, 118-126].

Dalla croce musicale dei beati all'onda di Aretusa, il mistico rapimento dantesco alita ancora, secolarizzandosi, nelle incerte, instabili allegorie dell'occasione estetica e del suo mito terrestre. E veramente l'enigma del Sacro è trasmigrato nell'ordine magico del significante, dalla favola mimetica dell'onomatopea a quella allegorica della creazione poetica, sino alla regione oscura da cui rampolla senza perchè la danza pura della voce: un al di là del linguaggio che può anche identificarsi con la musica inafferrabile del greco, con il suo ritmo, come diceva il Pascoli, che viene "di lontano".

Così l'identificazione finale dell'onda con la strofe rivela appieno le sue valenze metapoetiche. Essa invita a riconoscere nell'ode un ossimoro, una coincidenza realizzata di opposti, la creazione di un oggetto ambiguo tra Natura e Arte, ove la vita non è più se non una favola di figure sonore in movimento, e la metafora è realtà. "How can we know the dancer from the dance?" esclamerà in uno spirito affine William Butler Yeats. Ma, nel suo inventarsi come musica della musica, la poesia dell'estetismo non lascia altra concretezza che la propria fuga di segni e di segni di

segni: come vuole la poesia di *Alcyone* ove si compie il mito dell'onda, *Undulna*, resta una "musica traccia", nella cui astrazione circolare anche la gioia sembra frutto di un'assenza. Eppure da questi paradisi equivoci muovono anche alcune ragioni autentiche della coscienza musicale novecentesca. La prova viene di nuovo dai primi *Ossi di seppia*. Per rifare un brano pianistico "da C. Debussy", *Minstrels*, Montale riascolta la musica traccia dell'*Onda*, l'intelletto vigile, nei "rimbalzi" di una "musica sognata" tra "le vetrate d'afa dell'estate", alle "ignote note" del "cuore". Ne sortisce un effetto flagrante di laconismo, di gesto ampio contratto in uno spazio angusto: "Scatta ripiomba sfuma, / poi riappare / soffocata e lontana: si consuma. / Non s'ode quasi, si respira".

Di là dalle barriere del dannunzianesimo, L'*Onda* alcyonica si trasmette inconfondibile ai soprassalti della poesia del nostro secolo.

Testi di riferimento

A. Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, il Mulino, Bologna 1995.

P. Boulez, *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984.

A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, Treves, Milano 1900.

G. Contini, *Gabriele D'Annunzio*, in *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968.

Id., *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970.

G. D'Annunzio, *Alcyone*, a c. di F. Roncoroni, A. Mondadori, Milano 1982.

Id., *Versi d'amore e di gloria*, ed. diretta da L. Anceschi, a c. di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. II, A. Mondadori, Milano 1984.

Id., *Prose di romanzi*, ed. diretta da E. Raimondi, a c. di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. II, A. Mondadori, Milano 1989.

Id., *Prose di ricerca...*, vol. II, A. Mondadori, Milano 1968.

Id., *Alcyone*, ed. critica a c. di P. Gibellini, in *Edizione Nazionale delle Opere di G. d'A.*, A. Mondadori, Milano 1988.

I. Duncan, *Lettere dalla danza*, La casa Usher, Firenze 1980.

F. Gavazzeni, *Le sinopie di "Alcyone"*, Ricciardi, Milano-Napoli 1980.
F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 voll., Ad. Hoste, Gand 1875-1881.
P. Jannaccone, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roux Frassati e C., Torino 1898.
S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, a c. di H. Mondor e G.J. Aubry, Gallimard, Paris 1956.
D. Martinelli, C. Montagnani, *Vocabolari e lessici speciali nell'elaborazione di "Alcyone"*, in "Quaderni del Vittoriale", 13, (1979).
P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1980.
E. Montale, *Tutte le poesie*, a c. di G. Zampa, A. Mondadori, Milano 1984.
G. Orelli, *Accertamenti montaliani*, il Mulino, Bologna 1984.
M. Pazzaglia, *La strofe lunga di "Alcyone"*, in *Teoria e analisi metrica*, Patron, Bologna 1974
A. Pinchera, *G. d'A. dal metro al ritmo. Prolegomeni ad "Alcyone"*, in Aa. Vv., *G. d'A. Un seminario di studi*, Marietti, Genova 1991.
M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1966.
E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna 1980.
P. Steiner, *Il formalismo russo*, il Mulino, Bologna 1991.

20. Giuseppe Ungaretti: *I fiumi*

Lettura di Alberto Bertoni

I FIUMI
Cotici il 16 agosto 1916

Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
che ha il languore
di un circo
prima o dopo lo spettacolo
e guardo
il passaggio quieto
delle nuvole sulla luna

Stamani mi sono disteso
in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso

Ho tirato su
le mie quattr'ossa
e me ne sono andato
come un acrobata
sull'acqua

Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole

Questo è l'Isonzo
e qui meglio

mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo

Il mio supplizio
è quando
non mi credo
in armonia

Ma quelle occulte
mani
che m'intridono
mi regalano
la rara
felicità

Ho ripassato
le epoche
della mia vita

Questi sono
i miei fiumi

Questo è il Serchio
al quale hanno attinto
duemil'anni forse
di gente mia campagnola
e mio padre e mia madre

Questo è il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza
nelle estese pianure

Questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto

Questi sono i miei fiumi
contati nell'Isonzo

Questa è la mia nostalgia

che in ognuno
mi traspare
ora ch'è notte
che la mia vita mi pare
una corolla
di tenebre

A un primo approccio formale, al di là della lunghezza (69 versi suddivisi in 15 strofe) piuttosto inusitata per l'*Allegria*, la poesia presenta alcune particolarità pienamente omogenee allo stile franto, composto di versi brevi caratterizzati da *enjambement* molto frequenti, proprio del primo Ungaretti. Secondo un'acuta autoanalisi dell'autore:

> *I fiumi* è una poesia lunga; di solito, a quei tempi, ero breve, spesso brevissimo, laconico: alcuni vocaboli deposti nel silenzio come un lampo nella notte, un gruppo fulmineo d'immagini, mi bastavano a evocare il paesaggio sorgente d'improvviso ad incontrarne tanti altri nella memoria.

Sul piano metrico, tuttavia, è stato spesso possibile riconoscere dietro la spezzatura di due versicoli contigui misure più lunghe, ai limiti di un rispetto "profondo", sotterraneo, della nostra tradizione (che vede prevalere nettamente, da un punto di vista quantitativo, l'endecasillabo), quale poi Ungaretti avrebbe reso manifesto nel successivo *Sentimento del tempo*. Nel caso dei *Fiumi*, si può rilevare intanto che il primo verso è un endecasillabo corretto e che altri endecasillabi vengono alla luce solo che si provino a pensare saldate coppie di versi come – limitando la campionatura alle primissime strofe – "prima o dopo lo spettacolo / e guardo", "e come una reliquia / ho riposato", "L'Isonzo scorrendo / mi levigava" (seguita dall'ulteriore quinario "come un suo sasso"). Non meno importante risulterebbe il dominio del verso settenario, soprattutto nella seconda parte della poesia, in particolare se si riflette sull'autentico *leitmotiv* prosodico di "Questi sono i miei fiumi", nella prima evenienza spezzato in due versi, nella seconda raddoppiato dal successivo settenario "contati nell'Isonzo", dentro una strofa isolata che prefigura un vero e proprio alessandrino. Ma la strofa successiva,

l'ultima del componimento, viene ispirata da una chiave prosodica esattamente contrapposta a quella che si fonda sulla dialettica quinario-settenario-endecasillabo, quella – vale a dire – dell'ottonario, un verso cantabile e melodrammatico, fino al Novecento praticamente mai usato nella poesia di ambizioni "alte": e risulta davvero efficace l'attacco in anafora con "Questi sono i miei fiumi", e che viene subito ribadito dalla coppia successiva "che in ognuno / mi traspare" (a produrre, insieme, un altro accettabile ottonario), fino allo splendido finale, introdotto dalla rima baciata "che la mia vita mi pare", di "una corolla / di tenebre", altro plausibilissimo ottonario sdrucciolo. Ed è questa una contaminazione, quella di ottonario ed endecasillabo che, già presente in Rebora e in altri protagonisti della stagione primonovecentesca, segna una fase rilevante del radicamento del verso libero o liberato nella nostra poesia, a partire da capostipiti delle tecniche innovative quali Pascoli e d'Annunzio (autore di versi costituiti di tre tempi forti accentuali, a prescindere dal numero sillabico, in *Laus vitæ*): con l'aggiunta, in questo Ungaretti, di una frantumazione prosodica che pone l'accento sul verso come in effetti viene realizzato, piuttosto che sul compimento di un modello precostituito.

In effetti, la poesia *I fiumi* si mostra davvero quale esempio perfettamente compiuto del mito ungarettiano dell'"unanimità", con l'uomo di pena che condivide la propria esperienza nella (e per la) comunità di tutti gli altri individui. Il tratto simbolico primario che rende concreto tale mito qui è l'acqua, elemento primordiale, materno (anche in chiave psicoanalitica) dell'esistenza, percepito nel suo fluire, dunque anche nella continuità di una storia, diramata nello spazio e nel tempo. Non a caso, dopo l'Isonzo dell'*hic et nunc* bellico, in cui avviene un autentico rito di purificazione, quasi un nuovo battesimo (reso con l'efficacia straordinaria dell'ossimoro "un'urna d'acqua", a ribadire il senso della rinascita, da un sepolcro invaso potentemente dalla natura, con la sua freschezza e la sua vitalità rinnovata), viene subito nominato il Serchio, il fiume che attraversa la Lucchesìa, terra d'origine dei genitori di Ungaretti, poi trasferitisi ad Alessandria d'Egitto. Ed

ecco allora stabilito il senso profondo della continuità necessaria tra le generazioni e tra passato e presente: senso garantito dalla qualità positiva (e necessaria davvero a vivere) della memoria, l'elemento che mancava all'amico arabo di Ungaretti, Moammed Sceab, protagonista della splendida *In memoria* (poesia introduttiva del *Porto Sepolto*, la sezione fondante dell'intera *Allegria*, quella del diario di guerra vero e proprio, già pubblicato nel 1916), suicida "perché non aveva più / Patria". Tale situazione d'origine richiede un'adesione totale dell'individuo alla natura: e il suo autoriconoscimento come "docile fibra dell'universo" sarebbe divenuto un'autentica cifra costitutiva dell'uomo uscito dall'esperienza della guerra mondiale senza più punti di riferimento etici, civili, esistenziali. E non è difficile verificare come la costruzione del testo si confaccia con singolare efficacia all'intenzione generale.

La prima strofa è davvero tipica della poesia di guerra che distingue l'*Allegria*: tra soggetto e mondo degli oggetti viene abbattuta ogni barriera qualitativa, mentre si istituisce una solidarietà fulminea tra lo sguardo e l'universo, attraverso quel meccanismo analogico (non importa se manifestato dal paragone o dalla metafora) che è la proprietà più evidente e fondante della poetica ungarettiana, secondo l'acutissima intuizione di Luciano Anceschi. L'"albero" è infatti da identificare con il soldato, in virtù dei predicati tutti umani della "mutilazione" e dell'"abbandono", sullo sfondo di una dolina carsica, che rimanda alla malinconia di un circo, richiamato anche nella quarta strofa attraverso il paragone diretto, secondo un richiamo topico a uno dei temi – appunto quello circense – più presenti nell'arte figurativa (si pensi a certi quadri di Seurat) e letteraria dell'Europa tra i due secoli. A questo punto viene avviato il processo vero e proprio di metamorfosi e di trasfigurazione dell'individuo negli elementi della natura: e ciò riguarda la seconda strofa, ma in modo ancora più diretto la terza, dove la persona distesa nell'urna d'acqua viene assimilata a un sasso levigato dall'Isonzo. Così, mentre nella prima parte della poesia, è in primo piano l'"io" narrante, la seconda è invece tutta incentrata sulla serie anaforica "Questi... Questo... Questa...", aggettivi dimostrativi riferiti ai fiumi, in

funzione di deittici, vale a dire di elementi linguistici che legano l'enunciato allo specifico contesto spazio-temporale in cui avviene l'enunciazione. E, in tale prospettiva, basta pensare all'uso intensissimo del "questo" – in rapporto oppositivo al "quello" – nell'*Infinito* di Giacomo Leopardi, uno degli autori davvero canonici per Ungaretti. Tale procedimento espressivo attribuisce grande rilievo all'esperienza in atto dell'autore, che al contempo riporta a una dimensione più ampia di autentica comunanza con il lettore e con l'"umanità" le fonti del proprio cammino individuale, "contate" nello scorrere mattutino dell'Isonzo, baciato dal sole, altro elemento "primo", paterno, da ricondurre ancora per similitudine alla nascita in Egitto dell'autore. Come ha perfettamente intuito Carlo Ossola, questa poesia "vuole essere l'ambizioso bilancio, e la vittoriosa convergenza" d'una ricerca di origini e di profondità attraverso il viaggio del "girovago" e del "nomade", pellegrino insomma "verso l'*interno* e verso l'*oltre*, in quel punto di coincidenza che è la *nostalgia*".

In pieno risalto, dal punto di vista simbolico, rimane comunque l'esperienza presente della guerra, condotta – secondo una riflessione successiva dello stesso Ungaretti – dall'"uomo solo in mezzo ad altri uomini soli, in un paese nudo, terribile, di pietra". Il senso spontaneo di fratellanza, che nasce dalla situazione, diviene una vicenda esemplare e comune. Per descriverla, non basterà la semplice elencazione di fatti propria del diario, ma sarà necessaria una "parola originale", sospesa tra vocazione intimistica, lirica, e la condensata linearità di enunciati che riportano la persona del poeta a una quintessenza di umanità. In questo senso si può leggere la pagina autoriflessiva scritta da Ungaretti a quasi cinquant'anni di distanza (nel 1963) dalla prima stesura dei *Fiumi* come il riconoscimento di una pietra miliare nel proprio cammino di grande poeta novecentesco:

> Finalmente mi avviene in guerra di avere una carta d'identità: i segni che mi serviranno a riconoscermi (e proprio nel momento in cui, dopo lunghe peripezie vane, il mio reggimento può balzare in avanti), i segni che mi aiuteranno a riconoscermi da quel momento e di cui in quel momento prendo conoscenza come i "miei" segni: sono fiumi, sono i fiumi che mi

> hanno formato. Questa è una poesia che tutti conoscono ormai, è la più celebre delle mie poesie: è la poesia dove so finalmente in un modo preciso che sono un lucchese, e che sono anche un uomo sorto ai limiti del deserto e lungo il Nilo. E so anche che se non ci fosse stata Parigi, non avrei avuto parola; e so anche che se non ci fosse stato l'Isonzo non avrei avuto parola originale.

In questa "parola originale" risiede anche il senso di un'esperienza in senso lato religiosa, che richiama il divino e che salda a tal fine esperienza esistenziale e ritualità profonda della poesia, l'unico luogo nel quale si può "cercare e trovare libertà". Non a caso il beduino s'inchina verso il sole ("La preghiera islamica è accompagnata da molti inchini come se l'orante accogliesse un ospite"), mentre le "occulte mani" di un Isonzo intensamente umanizzato regalano una "rara felicità": a sentire ancora il commento del poeta, "sono le mani eterne che foggiano assidue il destino di ogni essere vivente". Evidente, nei *Fiumi* ("vero momento nel quale la mia poesia prende insieme a me chiara coscienza di sé") risulta l'intenzione di esemplarità e di aggancio forte a una poetica, in piena coerenza – tra l'altro – con quelli che saranno gli sviluppi più marcatamente mitologizzanti del secondo tempo ungarettiano, quello della raccolta *Sentimento del tempo* (in prima edizione nel 1933). L'impegno è di carattere antropologico prima ancora che storico:

> La poesia è scoperta della condizione umana nella sua essenza, quella d'essere un uomo d'oggi, ma anche un uomo favoloso, come un uomo dei tempi della cacciata dall'Eden: nel suo gesto d'uomo, il vero poeta sa che è prefigurato il gesto degli avi ignoti, nel seguito di secoli impossibile a risalire, oltre le origini del suo buio.

D'altra parte, se si rilegge in questa prospettiva la splendida ultima strofa della poesia, si avverte la densità di una nostalgia che è patrimonio conoscitivo dell'umanità, trasparenza notturna e – insieme, ancora per ossimoro – "corolla di tenebre", cuore del fiore che pulsa in un buio primigenio.

Testi di riferimento

L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marsilio, Venezia 1990.
G. Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, il Mulino, Bologna 1989.
C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1982.
G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, a c. di C. Ossola, Marsilio, Venezia 1990.
G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di L. Piccioni, A. Mondadori, Milano 1969.
G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di M. Diacono e L. Rebay, A. Mondadori, Milano 1974.

21. Eugenio Montale: *Mottetti*

Lettura di Emilio Pasquini

La scelta dei *Mottetti*, a dare un'idea essenziale della poesia di Montale, deriva da almeno due ordini di ragioni. In primo luogo, questa breve serie di venti componimenti – prescindiamo dalla "preistoria", che aiuta a riconoscere nel testo iniziale delle *Occasioni*, intitolato *Il balcone*, il ventunesimo "mottetto", delegato a fungere da *incipit* grazie alla sua formula riassuntiva: "La vita che dà barlumi / è quella che sola tu scorgi..." – è l'unica in tutta l'opera poetica di Montale che abbia avuto la ventura di un commento puntuale, nel 1980 (a cura di Dante Isella). In secondo luogo, i *Mottetti* si collocano proprio al centro delle tre prime raccolte e consentono di guardare da un osservatorio privilegiato sia al prima sia al dopo, illuminando retrospettivamente il percorso degli *Ossi di seppia* e preannunciando insieme gli sviluppi della *Bufera*.

Diamo subito le coordinate spazio-temporali della serie. Essa fu composta fra il 1934 e il 1940 a Firenze per una qui innominata Clizia/Iride (pseudonimi di Irma Brandeis, la donna amata sopra ogni altra da Montale, insomma la sua Beatrice), ad eccezione dei primi tre numeri, ispirati da una donna di origine peruviana conosciuta a Firenze nel '29-'30, e del componimento proemiale delle *Occasioni* (appunto, *Il balcone*), scritto per una fanciulla morta prematuramente, l'Annetta o Arletta di altre poesie di *Ossi* e *Occasioni*, tra cui la celebre *Casa dei doganieri*. Quanto al titolo, esso è certo allusivo al genere omonimo, che ebbe maggiore sviluppo in campo musicale (fino ai vertici di Johann Sebastian Bach), ma precedenti anche più antichi sul versante letterario (Francesco da Barberino, Graziolo de' Bambaglioli ecc.), e alla sua struttura bipartita in due tempi brevi, con timbri o ritmi specifici e diversi. Quanto ai giudizi della critica, la definizione di Gianfranco Contini ("interiezioni", "istantanee del *fantasma che ti salva*") va integrata con il richiamo di Isella a

una "concentratissima memoria poetica"; ma già Contini aveva rilevato la prevalenza dell'"allusione" sull'"impressione", anche per gli scorci naturalistici, e di un'allusione "spesso culturale".

Alla luce di questi referti, mi pare che i *Mottetti* si debbano rileggere sullo sfondo di uno scritto montaliano, *Tornare nella strada*, uscito sul "Corriere della Sera" del 28 maggio 1949, poi ripubblicato in *Auto da fé* (pp. 134-138), dove, partendo dal cosiddetto "divorzio fra l'arte odierna e il pubblico", lo si giustifica con la distruzione della forma e dunque con il venir meno della "seconda vita dell'arte", del suo penetrare nella coscienza collettiva o anche nella memoria individuale. Non è dunque strano che Montale, nel pieno di questa dichiarazione di poetica antiinformale, si offra come primo esempio di simile convergenza fra arte e vita, confessando le proprie memorie culturali più radicali e cogenti, veri diaframmi fra l'io profondo e la realtà fenomenica:

> Io non posso vedere un codazzo d'indifferenti a un funerale né posso sentir soffiare la bora senza ricordarmi dello *Zeno* di Italo Svevo; non posso guardare alcune *merveilleuses* d'oggi senza pensare a Modigliani e a Matisse; non posso contemplare certi figli di portinaia o di mendicante senza che mi torni dinanzi il bambino ebreo di Medardo Rosso; non posso pensare a qualche strano animale – zebra o zebù – senza che si apra in me lo Zoo di Paul Klee; non posso incontrare chi so io – Clizia o Angela oppure... *omissis omissis* – senza rivedere arcani volti di Piero e del Mantegna e senza che un verso manzoniano ("era folgore l'aspetto") mi avvampi la memoria; e neppure posso – se scendo di qualche gradino – individuare alcuni episodi dell'eterna lotta fra il diavolo e l'acqua santa senza sentirmi in cuore (con la voce di Rosina Storchio) l'avvolgente, felino miagolio dell'aria di San Sulpizio.

La citazione, di straordinario interesse per tutta la poesia montaliana (anche per quel suo mettere sullo stesso piano letteratura, arti figurative e musica, anzi l'amatissima opera lirica, qui la *Manon* di Massenet), diventa chiave esegetica di perentoria valenza di fronte al *Mottetto* X, che ora è tempo di squadernare davanti agli occhi dei nostri lettori:

Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo
batte la coda a torcia sulla scorza.
La mezzaluna scende col suo picco
nel sole che la smorza. È giorno fatto.

A un soffio il pigro fumo trasalisce,
si difende nel punto che ti chiude.
Nulla finisce, o tutto, se tu fòlgore
lasci la nube.

Evidente, nel paesaggio evocato, il clima d'attesa per l'apparizione imminente di lei, che sembra indugiare ("tardi" è seconda persona del presente, rivolta alla donna, e tutta la poesia è dominata dal "tu"). Sta nascendo il giorno; e lo annuncia lo scoiattolo, battendo il suo suono di diana sulla scorza del pino con la coda fulva, quasi torcia di luce. Va tramontando la luna, con il suo corno che via via si spegne e svanisce nel fulgore del sole. Le nebbie della notte sembrano vibrare con il vento del mattino e in qualche modo resistere nel momento che ancora nasconde l'immagine di Clizia. Tutto si conclude (o nulla, data l'assenza reale di lei), se l'amata come una fòlgore scenderà dall'alto delle nubi.

Il senso è pieno, soddisfacente, a dispetto della formidabile concentrazione sintattica e di certe ambiguità semantiche; eppure, senza la rivelazione della prosa sopracitata, nessun esegeta di Montale avrebbe mai potuto indovinare che dietro l'epiteto di "fòlgore" si nasconde, accanto al fascino enigmatico dei volti femminili di Piero della Francesca e di Mantegna, la fulminea sintesi manzoniana (sulla falsariga dei Vangeli sinottici) dell'apparizione dell'angelo alle donne sul sepolcro vuoto di Cristo. Al tempo stesso, da questo primo campione, emergono già con chiarezza i tratti caratteristici della ritmica montaliana (la sua predilezione per gli sdruccioli, "scoiattolo", "fòlgore"), del suo magistero metrico – rime dissimulate ("scoiatto(lo)" : "fatto") o interne ("scorza" : "smorza", "trasalisce" : "finisce") e assonanze ("torcia" / "scorza", "chiude" / "nube") –, infine dei suoi timbri fonosimbolici: per l'attesa della rivelazione ("*lo* scoiatto*lo*... *la*... su*lla*...

la mezza*lu*na... so*le*... *la*...") e per la resistenza della caligine notturna al fiammeggiare di Clizia-Iride ("*so*ffio... tra*sa*lisce... *si*... finisce... *se*... la*sci*..."), da cui poi erompe quell'angelica presenza ("so*ffio*... *fu*mo... di*fe*nde... *fi*nisce... *fo*lgore...").

Tutto insomma cospira a suggerire l'epifania di Clizia, nuovo "fantasma" salvifico, *Visiting Angel* assunto nel cielo metafisico dell'amore e della salvezza, l'assente-presente per eccellenza: cioè la giovane intellettuale ebrea Irma Brandeis costretta a rifugiarsi negli Stati Uniti per sottrarsi alle persecuzioni naziste. Spicca soprattutto l'importanza del nesso fra cultura e vita anche in rapporto alla genesi del mito di Clizia. Probabilmente il primo stimolo venne, per dichiarazione di Montale stesso (in varie circostanze, ma persino nella *Primavera hitleriana* entro la *Bufera*), dal sonetto, forse di Dante a Giovanni Quirini, *Nulla mi parve mai più crudel cosa*, che incrocia il mitema solare del girasole o eliotropio (in cui, secondo il racconto ovidiano delle *Metamorfosi*, IV 237-270, si trasformò Clizia, figlia dell'Oceano e amante del Sole) con quello glaciale ("congelato lago") di un'impietosa donna-pietra. Ma vi si aggiunsero la connessione con le donne dei due pittori rinascimentali e con l'angelo della *Resurrezione* manzoniana, nonché la forte allusività simbolica dell'epigrafe posta in occhiello ai *Mottetti*. Essa suona semplicemente "sobre el volcán la flor", ed è citazione esatta da un notevole poeta romantico spagnolo vissuto fra il 1836 e il 1870, Gustavo Adolfo Bécquer. Il verso appartiene a una quartina di *Las Rimas* (p. 27):

> ¿Como vive esa rosa que has prendido
> junto a tu corazón
> nunca hasta ahora contemplé en la tierra
> sobre el volcán la flor?

È vero che il passo di Bécquer si risolve in un'*agudeza*, che è insieme un complimento galante alla donna amata (come è possibile che resti incolume una rosa posta sul tuo petto a contatto del tuo cuore impetuoso, se non allo stesso modo del fiore che sopravvive sulle pendici di un vulca-

no?); ma per la memoria di Montale come per quella di ogni europeo di qualche cultura sull'immagine del poeta spagnolo si sovrappone e sormonta la figura drammatica della *Ginestra* leopardiana, il fiore che ha resistito alla violenza eruttiva della lava. Sembra dunque prevalere, qui, un'icona solare, ignea, passionale: che però nella simbologia di Clizia – alla luce anche dei possibili modelli letterari – convive con il suo opposto. Non a caso Montale indulgeva, al modo di Petrarca, a scomporre e rietimologizzare emblematicamente il cognome della donna amata: *Brand* (radice germanica per "tizzone", che va con *brennen*, "ardere") + *eis* ("ghiaccio"); e lavorava pure sul nome, Irma, traendone l'altro *senhal* ("segnale", nel provenzale antico) o pseudonimo *Iride:* dunque, la messaggera degli dei, la portatrice del divino in terra.

Ne viene dunque una complessa icona simbolica, che associa l'idea di una divinità in terra a quella di un'energica compresenza di opposti, di un vitale ossimoro "fuoco"-"ghiaccio", passionalità e freddezza. Il che giustifica la convivenza di epiteti di segno opposto (fra "barbaglio" nel *Mottetto* VI e – nel XII – "Ti libero la fronte dai ghiaccioli / che raccogliesti traversando l'alte / nebulose...") per la protagonista dei *Mottetti*, che è poi anche la destinataria delle *Occasioni*, l'unica raccolta di Montale provvista di una dedica (*A I. B.*), che per molti anni rimase indecifrabile. Così soprattutto nella *Bufera,* dove Clizia diventerà la "trasmigratrice Artemide ed illesa, / tra le guerre dei natimorti" (*La frangia dei capelli...*), anzi la Cristofora portatrice di luce e di coraggio nel buio sanguigno di quell'inferno terreno: "L'ora della tortura e dei lamenti / che s'abbatté sul mondo, / l'ora che tu leggevi chiara come in un libro / figgendo il duro sguardo di cristallo / bene in fondo..." (*L'orto*).

Non si tratta di ricondurre i *Mottetti* a una genesi meramente libresca, ma di isolarne l'abbozzo embrionale sviluppatosi sotto il riverbero di memorie letterarie e artistiche, o in genere culturali. È vero che non possediamo per gli altri *Mottetti* una dichiarazione puntuale e categorica quale si verifica per il X; solo un altro, il VI, si lega a una memorabile prosa autobiografica del 1950, che è anch'es-

sa una dichiarazione di poetica, intitolata *Due sciacalli al guinzaglio* (ora in *Sulla poesia*, pp. 84-87). Montale vi coniuga la tesi di un'apparente oscurità della poesia moderna (dovuta all'eliminazione di anelli logici e passaggi intermedi) con la rivelazione che quel giorno a Modena, del tutto casualmente, mentre egli pensava intensamente a Clizia lontana, gli apparvero "quei due riluttanti cuccioli color sciampagna": che egli non poté non associare magicamente a lei, quasi fossero un messaggio arcano che gli veniva d'oltreoceano.

Di là da ogni dichiarazione esplicita, tuttavia, altri segnali guidano inequivocabilmente a confermare questa tesi, di una vita filtrata attraverso le ossessioni della memoria culturale. Si legga l'attacco del *Mottetto* V, che rievoca la partenza di Clizia in treno, o meglio la rinnova come presente nell'assillo del ricordo:

> Addio, fischi nel buio, cenni, tosse
> e sportelli abbassati. È l'ora. Forse
> gli automi hanno ragione...

e non si potrà non rilevare come in queste secche nervature dialogiche rifiorisca l'esordio della "barbara" *Alla stazione in una mattina d'autunno* ("Flebile, acuta, stridula fischia / la vaporiera da presso [...] E gli sportelli sbattuti al chiudere / paion oltraggi [...]": anche se in Montale "sportelli" sta per "finestrini"). È un caso unico, questo, di ripresa (forse inconsapevole, nel suo primo germinare) di un poeta, come il Carducci, poco amato da Montale, ma che gli uomini della sua generazione non potevano non avere assorbito nelle vene fin dai banchi di scuola. E tuttavia a questa memoria ancestrale si sposa nel secondo segmento del *Mottetto* una tipica movenza montaliana, quale l'associazione di aggettivi divaricati e contrastanti ("orrida" e "fedele"); mentre il traslato "carioca" ("danza popolare di origine brasiliana") rientra in un campo metaforico prediletto da Montale, specie per connotare la valenza orgiastica e funerea della guerra. Troviamo, così, nella sua terza raccolta: "e poi lo schianto rude, i sistri, il fremere / dei tamburelli sulla fossa buia, / lo scalpicciare del fan-

dango" (*La bufera*); e ancora: "Punge il suono d'una / giga crudele, l'avversario chiude / la celata sul viso" (*Nel sonno*); o infine (con allusione a una danza catalana): "quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale / e un ombroso Lucifero scenderà su una prora" (*Piccolo testamento*).

Tale incrocio non è del resto isolato nei *Mottetti*, se nel XVI, alla mossa iniziale ("Il fiore che ripete / dall'orlo del burrato / non scordarti di me"), dettata da un lessema inconfondibilmente dantesco ("burrato" è in *Inf.* XII, 10 e XV, 114), si giustappone nella seconda microsequenza un prelievo anche ritmico-timbrico dal Carducci più memorizzato nelle scuole del Regno, quello dell'*Inno a Satana* ("Un bello e orribile / mostro si sferra..."), trasferito però in un registro di separazione e lontananza dall'amata: "Un cigolio ci sferra, ci discosta, / l'azzurro pervicace non ricompare. / Nell'afa quasi visibile mi riporta all'opposta / tappa, già buia, la funicolare".

In questa sapiente tessitura di intarsi letterari s'inserisce una singolarissima ripresa, nell'ultimo *Mottetto*, di altro autore poco importante per Montale intellettuale e poeta, ma certo entratogli nel sangue attraverso la memorizzazione scolastica, il Giacomo Zanella di *Sopra una conchiglia fossile* ("Sul chiuso quaderno / di vati famosi, / dal musco materno / lontana riposi, / riposi marmorea, / dell'onda già figlia, / ritorta conchiglia / [...] Riflesso nel seno / de' ceruli piani / ardeva il baleno / di cento vulcani"), contratta efficacemente nei due versi centrali:

> Nella valva che il vespero riflette
> un vulcano dipinto fuma lieto [...].

Alla strada maestra si ritorna (e agli ingredienti danteschi presenti nelle citazioni che precedono) con altri *Mottetti* leggibili in chiave di letteratura-vita. Così il IX, strutturato in modi di catalogo nominale ("Il ramarro... la vela... il cannone... il cronometro..."), secondo la tendenza moderna alla "enumerazione caotica" (Spitzer) degli oggetti, si apre con l'immagine balenante:

Il ramarro, se scocca
sotto la grande fersa
dalle stoppie...

che, traendo l'impulso da uno straordinario correlato realistico di Dante (*Inf.* XXV, 79-81):

Come 'l ramarro sotto la gran fersa
dei dì canicular, cangiando sepe,
folgore par se la via attraversa...

prepara la serie dei segnali dell'epifania di Clizia ("Luce di lampo [...] / Altro era il tuo stampo"), culminante in una mossa ("invano può mutarvi in alcunché / di ricco e strano") ricalcata sulla *Tempesta* di Shakespeare, nella canzone di Ariele ("a sea-change into something rich and strange"), già mediata dal D'Annunzio del *Trionfo della Morte,* delle *Faville del maglio* e dell'*Allegoria dell'autunno.*

Il riverbero del modello dantesco, così importante per tutto Montale, fin dal celebre *Meriggiare pallido e assorto* (del 1916, ora negli *Ossi*), è del resto assai più diffuso nei *Mottetti* di quanto qui si possa accennare. Si pensi al XVIII, che esordisce sulla scia di una formidabile metafora (quella delle "forbici del tempo") nel secondo canto di Cacciaguida (*Par.* XVI, 9: "lo tempo va dintorno con le force"):

Non recidere, forbice, quel volto
solo nella memoria che si sfolla.

e si chiude con un preciso lessema di Dante (*Inf.* VII, 124), "belletta" per "fanghiglia", dopo aver incluso una bella reminiscenza del Pascoli di *The hammerless gun*, nei *Canti di Castelvecchio* ("una spoglia di cicala"):

E l'acacia ferita da sé scrolla
il guscio di cicala
nella prima belletta di Novembre.

S'aggiunga infine il *Mottetto* XIX, preparatorio alla svolta della *Bufera,* in quanto adombrante la conquista da

parte di Clizia di un ruolo demiurgico e salvifico (Cristofora, e non più solo messaggera alata), qui – ancora una volta – al culmine di una serie di oggetti naturali troppo aleatori:

> La canna che dispiuma
> mollemente il suo rosso
> flabello a primavera;
> la rèdola nel fosso, su la nera
> correntìa sorvolata di libellule;
> e il cane trafelato che rincasa
> col suo fardello in bocca,
>
> oggi qui non mi tocca riconoscere;

cui si contrappone un più arduo percorso di "riconoscimento" dell'oggetto amato:

> ma là dove il riverbero più cuoce
> e il nuvolo s'abbassa, oltre le sue
> pupille ormai remote, solo due
> fasci di luce in croce.
> E il tempo passa.

L'innovazione tematico-simbolica vi si sprigiona infatti da un groviglio di memorie dantesche, solo in parte sbrogliato da Isella: fra il momento dell'ascesa al terzo regno (*Par.* I, 63-65: "Beatrice tutta ne l'etterne rote / fissa con gli occhi stava; e io in lei / le luci fissi, di là sù rimote"), la contemplazione del Grifone da parte di Beatrice, nei cui occhi si riflette l'immagine di Cristo (*Purg.* XXXI, 121 ss.: "Come in lo specchio il sol, non altrimenti / la doppia fiera dentro vi raggiava"), ma soprattutto l'apparizione della croce nel cielo di Marte (*Par.* XIV, 95 ss.: "m'apparvero splendor dentro a due raggi / [...] il venerabil segno / che fan giunture di quadranti in tondo / quella croce [...]").

Questo reticolato di memorie letterarie articolate con le "occasioni" della vita costituisce uno straordinario paradigma di "intertestualità"; cui deve sommarsi l'analogo e complementare ventaglio di connessioni interne al sistema stilistico e tematico di Montale (la cosiddetta "intratestua-

lità"). Né il fenomeno è ristretto al piano letterario, se nei *Mottetti* esplodono, in vere e proprie *intermittences du cœur* (Proust), memorie musicali non scontate neppure per un poeta che alla musica (e alla cultura tecnicamente connessa) era così legato: basti sfogliare quel libro affascinante (*Prime alla Scala*), che raccoglie molti suoi interventi giornalistici sulle rappresentazioni liriche del grande teatro milanese. Ed ecco nei *Mottetti* riemergere la canzone di Dappertutto, dai *Racconti di Hoffmann* di Offenbach (*La gondola che scivola*, XIII); o, nel XIV (*Infuria sale o grandine?*), la *Cathédrale engloutie* di Debussy e *Lakmé* di Delibes (Clizia era solita intonare l'"aria delle Campanelle").

Che la simbiosi fra vita e arte sia totale (ma ben diversa dall'idea dannunziana di una vita da costruire come un'opera d'arte), nel senso che quest'ultima "sala il sangue" all'uomo-poeta e riaffiora nei "barlumi" decisivi dell'esistenza, è comprovato dal *Mottetto* XVII, più vicino (1938) allo scoppio della seconda guerra mondiale, in una vigilia livida e cupa che nella memoria montaliana aggrega l'immagine archetipica dei cavalieri dell'*Apocalisse*:

> Con un soffio
> l'ora si estingue: un cielo di lavagna
> si prepara a un irrompere di scarni
> cavalli, alle scintille degli zoccoli.

Una reminiscenza che era ancor più scoperta nella lezione precedente, rimasta sempre invariata fino all'ottava edizione delle *Occasioni* (1956):

> un cielo di lavagna
> si prepara all'irrompere dei tre
> cavalieri. Salutali con me.

Concludendo, è dunque legittimo ribadire che i *Mottetti* danno il polso dell'intero libro, ne rappresentano il centro tematico o il registro di base. Non è un caso, insomma, che il XXI, *Il balcone*, sia stato sottratto alla serie per dislocarsi nella posizione di *incipit* programmatico, di preliminare dichiarazione di poetica. Ed è strano che la critica abbia un po' lasciato nell'ombra quella matrice

proustiana (di "ricerca del segno perduto" discorreva Contini per i numeri I e VIII, segnalando l'insidia perpetua del vuoto, dell'oblio, o dell'"inferno certo"), ma soprattutto joyciana: in Joyce, infatti, è il richiamo alla *claritas-quidditas* di san Tommaso per quella sua *radiance*, da cui appunto si dirama la montaliana "vita che dà barlumi". Non si tratta, per le *Occasioni* nel loro insieme, di sancirne soltanto la natura di fase intermedia tra *Ossi* e *Bufera*, anche per ciò che riguarda lo spostamento d'interesse dall'asse D'Annunzio-Pascoli all'asse Leopardi-Foscolo, per non dire dell'onnipresente (fin dalle zone più antiche) polo dantesco, con il conseguimento dei risultati supremi nel terzo libro. Vero è che esiste una certa evoluzione nella prassi intertestuale montaliana: ai modi allusivi degli *Ossi* succede gradualmente una fenomenologia di memoria involontaria, con modelli che "salano il sangue" (secondo la locuzione di Emilio Cecchi divulgata da Contini), assumendo quasi la valenza di ossessioni ritmico-timbriche prima che lessicali e tematiche. Tale tensione memoriale, che culmina nella *Bufera*, ha forse il suo ganglio decisivo proprio nei *Mottetti*; mentre con il quarto tempo – cioè l'ultimo Montale di *Satura* e successive appendici – i modi memoriali ridiventano volontari, prevalentemente "citazionali" o addirittura parodici. Altra cosa era l'epigrafe dei *Mottetti*, se non altro come anello decisivo nella formazione del mito di Clizia.

Testi di riferimento

E. Montale, *Mottetti*, a c. di D. Isella, il Saggiatore, Milano 1980.
Id., *Sulla poesia*, a c. di G. Zampa, A. Mondadori, Milano 1976.
Id., *L'opera in versi*, ed. critica a c. di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980.
Id., *Auto da fé. Cronache in due tempi*, il Saggiatore, Milano 1966.
Id., *Prime alla Scala*, a c. di G. Lavezzi, A. Mondadori, Milano 1981.
G. A. Bécquer, *Rimas y Leyendas*, Espasa-Calpe Argentina S. A., Buenos Aires 1969[26].

E. Bonora, *La poesia di Montale: dalle "Occasioni" alla "Bufera"*, Gheroni, Torino 1963.
G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974.
G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, con presentazione di E. Montale, Garzanti, Milano 1971.
G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980.
P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975.
E. Pasquini, *Una "suite" romanzesca: "Dopo una fuga" in "Satura"*, in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Herder, Roma 1985, pp. 269-288.
Id., *Agnizioni pirandelliane nella poesia di Montale*, in "Ariel", I, 3 (sett.-dic. 1986), pp. 52-58.
Id., *La memoria culturale nella poesia di E. Montale*, Mucchi, Modena 1991.

22. Giovanni Giudici: *Una sera come tante*

Lettura di Alberto Bertoni

Una sera come tante, e nuovamente
noi qui, chissà per quanto ancora, al nostro
settimo piano, dopo i soliti urli
i bambini si sono addormentati,
e dorme anche il cucciolo i cui escrementi
un'altra volta nello studio abbiamo trovati.
Lo batti col giornale, i suoi guaìti commenti.

Una sera come tante, e i miei proponimenti
intatti, in apparenza, come anni
or sono, anzi più chiari, più concreti:
scrivere versi cristiani in cui si mostri
che mi distrusse ragazzo l'educazione dei preti;
due ore almeno ogni giorno per me;
basta con la bontà, qualche volta mentire.

Una sera come tante (quante ne resta a morire
di sere come questa?) e non tentato da nulla,
dico dal sonno, dalla voglia di bere,
o dall'angoscia futile che mi prendeva alle spalle,
né dalle mie impiegatizie frustrazioni:
mi ridomando, vorrei sapere,
se un giorno sarò meno stanco, se illusioni

siano le antiche speranze della salvezza;
o se nel mio corpo vile io soffra naturalmente
la sorte di ogni altro, non volgare
letteratura ma vita che si piega al suo vertice,
senza né più virtù né giovinezza.
Potremo avere domani una vita più semplice?
Ha un fine il nostro subire il presente?

Ma che si viva o si muoia è indifferente,
se private persone senza storia
siamo, lettori di giornali, spettatori
televisivi, utenti di servizi:
dovremmo essere in molti, sbagliare in molti,

in compagnia di molti sommare i nostri vizi,
non questa grigia innocenza che inermi ci tiene

qui, dove il male è facile e inarrivabile il bene.
È nostalgia di futuro che mi estenua,
ma poi d'un sorriso si appaga o di un come-se-fosse!
Da quanti anni non vedo un fiume in piena?
Da quanto in questa viltà ci assicura
la nostra disciplina senza percosse?
Da quanto ha nome bontà la paura?

Una sera come tante, ed è la mia vecchia impostura
che dice: domani, domani... pur sapendo
che il nostro domani era già ieri da sempre.
La verità chiedeva assai più semplici tempre.
Ride il tranquillo despota che lo sa:
mi numera fra i suoi lungo la strada che scendo.
C'è più onore in tradire che in esser fedeli a metà.

Se si affronta il testo da un punto di vista tecnico (quello, vale a dire, dell'organizzazione profonda delle parole di cui è composto), non è illegittimo riconoscere subito l'isostrofismo quale costante metrica dello stile poetico di Giovanni Giudici, un poeta ligure nato nel 1924 che è certo tra gli eminenti di questa fine secolo piuttosto animata: sempre che si prendano le mosse dalla *Vita in versi* del 1965, giacché il libretto d'esordio *Fiorì d'improvviso*, del 1953, insieme con i contigui *La stazione di Pisa* (1954) e *L'intelligenza col nemico* (1957), costituirebbe un'immediata e cospicua eccezione. Al prevalere quantitativo e funzionale della quartina, si affianca infatti nella poesia di Giudici (autore ancora pienamente attivo anche sul piano critico) una tipologia strofica notevolmente variata, dal distico alla terzina, alle strofe frequenti di cinque, sei, sette versi, fino a quelle di dieci e anche di dodici: per esempio nei due raggruppamenti di *Imposture*, dentro la *Vita in versi*. In particolare, la scelta della strofa di dieci versi acquista un rilievo assai spiccato perché utilizzata in alcuni insiemi compositivi davvero rilevanti. Sovvengono in particolare i casi delle *Quindici stanze per un setter* (interne sempre alla *Vita in versi*: e il termine tecnico "stanze" è già in sé significativo), dei sei segmenti che compongono la

notevolissima sezione *La Bovary c'est moi* (in *Autobiologia*), dei nove di *Persona femminile* (nel *Ristorante dei morti*) o del poemetto *Da Jalta in poi*, nell'ultimo *Quanto spera di campare Giovanni*, uscito nel '93. Nello specifico, la scelta della strofa lunga descrive un'intenzione di stringa argomentativa autonoma, non priva di possibili digressioni riflessive o interrogative, ma proiettata comunque su un "tempo lungo" più narrativo che lirico: ed è il discrimine codificato nella nostra tradizione tra sestina e ottava. Ma dentro l'articolazione assai composita e a pieno diritto polifonica delle opzioni metrico-prosodiche della *Vita in versi*, la predilezione netta per l'isostrofismo diviene insieme traccia e veicolo di una tendenza all'entropia, che comporta la violazione abbastanza sistematica dell'omogeneità versale, con la rimozione degli schemi chiusi di rime o di assonanze (che pure sono assai frequenti) e la dinamica contrastiva di un discorso che determina la propria fisionomia metrica piuttosto che esserne orientato o costretto.

L'oggetto concreto di analisi, a questo punto, può essere rappresentato da questo testo, tra i più noti e antologizzati di Giudici, appunto *Una sera come tante*, tratto dalla raccolta *La vita in versi*. È un componimento suddiviso in 7 strofe eptastiche (composte ognuna da sette versi), per una somma di 49 versi tutti lunghi e/o composti (i più brevi constano infatti di dieci sillabe). L'uso della rima vi è piuttosto diffuso – ne sussiste almeno una, ma sono prevalentemente due per ogni strofa – anche se non comporta poi alcuna simmetria obbligata. Costituisce eccezione (benché, d'acchito, sembri un dato isolato nell'insieme) la rilevante ripresa delle *coblas capcaudadas* – diffuse nella canzone provenzale – che prevedono la ripetizione al primo verso d'ogni strofa dell'ultima rima della precedente. Nel testo in esame viene meno alla regola soltanto il passaggio dalla terza alla quarta strofa, ma l'anomalia è giustificata dal forte *enjambement* che vi si produce. E che su tale passaggio si concentri un effetto peculiare di disordine e di potenziamento del senso, viene confermato dalla sospensione dell'altro precipuo effetto simmetrico della poesia: che è l'anafora ripresa poi soltanto

nell'ultima strofa, dopo aver replicato il sintagma del titolo per le prime tre.

A ogni modo, modello esplicito della strofa eptastica qui in uso deve essere considerato il Manzoni di due *Inni sacri*, il *Natale* (1813) e la *Risurrezione* (1812), il primo suddiviso in strofe di sette settenari; il secondo in strofe di sette ottonari. Il *Natale* gode anche dell'ulteriore effetto simmetrico per cui, ogni due strofe, l'ultimo verso rima con l'ultimo di quella successiva. Ma l'influenza di Manzoni sul Giudici di *Una sera come tante* può essere verificata anche nell'impianto tematico e simbolico della poesia, leggibile in filigrana come la straordinaria celebrazione, a nome di un io collettivo (il soggetto che parla nella prima persona singolare si trasforma per tutta la quinta strofa in un "noi") d'educazione cattolica e di osservanza impiegatizia, dell'anti-rito piccolo borghese di un dopocena a Milano. D'altronde, una critica acuta come Niva Lorenzini ha potuto una volta affermare che in Giudici la lingua degli *Inni sacri* viene spesso sfidata a occuparsi di "piccole cose quotidiane". Nel caso presente, l'influsso manzoniano coinvolge da vicino (e molto strettamente) proprio le scelte di verso. Sotto tale riguardo, infatti, il componimento s'impernia anche quantitativamente su tre cardini sostanziali: l'endecasillabo (presente in forma pressoché canonica in 12 versi, cui si potrebbero aggiungere alcuni casi sospesi tra ipo - e ipermetria); il settenario, perno decisivo del qui prediletto verso doppio o composto, a partire da impeccabili alessandrini quali "basta con la bontà, qualche volta mentire" o "in compagnia di molti sommare i nostri vizi" fino alla splendida variazione finale, costruita su un primo emistichio di settenario – piano, sdrucciolo o tronco – e su un secondo variabile: "La verità chiedeva assai più semplici tempre. / Ride il tranquillo despota che lo sa: / mi numera fra i suoi lungo la strada che scendo. / C'è più onore in tradire che in esser fedeli a metà"; l'ottonario, infine, che si ripercuote dall'anaforico "Una sera come tante" per spingersi a raddoppiamenti come "o se nel mio corpo vile io soffra naturalmente" e "che mi distrusse ragazzo l'educazione dei preti" ovvero ad altri attacchi di verso quali "Ma che si viva o si

muoia...", "non questa grigia innocenza...", "E nostalgia di futuro...". L'esplicita memoria strofica del Manzoni poeta si amplia fino a fondere nel medesimo testo due dominanti metriche che la tradizione vuole in contrasto fra loro, anche al di là della censura dantesca dei parisillabi e della tipologia delle forme drammaturgiche in versi, fatta eccezione per la polifonia metrico-prosodica dei libretti di melodramma.

In Giudici, vive intanto la necessità eclettica di variabilità intonativa (realizzata pur sempre a partire da singole componenti nel complesso ortodosse) che è alla base di uno dei capitoli decisivi del nostro processo protonovecentesco di liberazione delle forme metriche, grazie in particolare al dialogo tra Carducci, Pascoli, Thovez e al contributo degli scrittori d'avanguardia, tra i quali spiccano anche rappresentanti lombardi quali Lucini e Rebora. Nei contesti ibridi del verso libero o liberato, l'ottonario perde ogni funzione di pura ridondanza melodica, per venire piuttosto investito di una nuova responsabilità costruttiva, in funzione di possibile controcanto parodico ma anche come accettabile ponte prosodico (soprattutto nei versi composti) tra settenario e novenario. Elemento forte dello stile di Giudici (almeno nella *Vita in versi*, ma forse anche per tutto il decennio successivo) è poi che tale *mélange* mensurale non si situa ad altro livello, rispetto alla fisionomia sintattica del discorso, ma entra con questa in un rapporto dinamico e dialettico di contaminazione e di cooperazione, fino – spesso – a dipenderne. Per di più, appare evidente che – in simile contesto ibrido – la qualifica stessa di ottonario può essere attribuita soltanto in rapporto e non in assoluto: e converrà per esempio riflettere sulla diversità di cromatismo timbrico, di durata sillabica, dunque di fisionomia intonativa e di funzione espressiva (in dipendenza, inoltre, dai rispettivi contesti versali e strofici) che intercorre tra lacerti pur mensuralmente omologhi quali "Una sera come tante" e "l'educazione dei preti" o "io soffra naturalmente".

Dentro *Una sera come tante*, comunque, l'andamento sintattico non è quasi mai modificato dalle necessità prosodiche della scansione in versi, con l'eccezione del distico

che conclude la prima strofa ("un'altra volta nello studio abbiamo trovati. / Lo batti col giornale, i suoi guaìti commenti"), composto di due versi di quattordici sillabe – ma soltanto il secondo è un vero e proprio alessandrino – e reso peculiare sul piano retorico dall'anastrofe e dal chiasmo. L'anastrofe è la figura che prevede una violazione più o meno prolungata del naturale ordine sintattico all'interno di una frase (per esempio, "i cui escrementi / un'altra volta nello studio abbiamo trovati"). Il chiasmo è insieme una figura di simmetria e di tensione, di cui fu maestro Torquato Tasso (certo, uno dei poeti del passato più amati e frequentati da Giudici) e che coinvolge quattro elementi grammaticali organizzati in una disposizione incrociata (dalla lettera χ dell'alfabeto greco): in questa poesia se ne trovano due evenienze particolarmente significative sotto il profilo espressivo come "Lo batti col giornale, i suoi guaìti commenti" (i due verbi si collocano alle estremità della frase, mentre i due complementi sono raggruppati al centro) e "dove il male è facile e inarrivabile il bene".

Se poi ci si sposta all'ellissi "parlata" che segna l'altro alessandrino di clausola della strofa successiva ("basta con la bontà, qualche volta mentire"), ci si rende subito conto di avere esaurito in pratica la casistica delle necessità ritmiche che inducono cambiamenti nell'ordine sintattico. Ben più frequente risulta semmai il fenomeno opposto di invasione da parte della grammatica del territorio metrico. E, per una prova, basta rivolgersi a un verso ibrido come "intatti, in apparenza, come anni": cosa accade, qui, dopo l'apparentemente regolare attacco in settenario dell'endecasillabo *a maiore*? Si tratta di ipometro o di dialefe tra "come" e "anni"? Tale dubbio costitutivo si rifrange subito sull'emistichio iniziale e nemmeno appare più così certa e necessaria la sinalefe interrotta da virgola di "intatti, in". Né una simile inquietudine può rimanere a sua volta isolata, suscettibile com'è di coinvolgere anche l'endecasillabo successivo "or sono, anzi più chiari, più concreti", già ai limiti dell'atonalità: la frantumazione sintattica vi figura infatti come dominante prosodica al di là di ogni possibile norma metrica e fa perfino presagire una possibile sequenza di segmenti quinari, riconoscibile al di là del confi-

ne di verso: "in apparenza, come anni or sono, anzi più chiari".

Il rilievo potrebbe anche apparire casuale, come semplice effetto di controcanto prosastico, se rimanesse limitato a questa seconda strofa: ma, già risalendo alla prima, era possibile osservare un evento sostanzialmente simile, solo più mimetizzato nel corpo metrico grazie alla triplice sequenza di endecasillabi che lo inquadrava: "noi qui, chissà per quanto ancora, al nostro / settimo piano, dopo i soliti urli / i bambini si sono addormentati". Così, il fenomeno di disturbo operato dal discorso sulla continuità (o sulla omogeneità) ritmica si allarga ulteriormente – forse in *climax* di dissonanza – sempre nella medesima posizione, tra secondo e quarto verso, alla quarta e alla quinta strofa. Nella quarta si assiste a una amplificazione prosastica quasi spontanea dell'effetto creato dall'*enjambement* di confine strofico, "...se illusioni / siano...", ottenuta attraverso il digradare progressivo della base ottonaria ("siano le antiche speranze", "o se nel mio corpo vile io soffra naturalmente") nell'atonalità del terzo verso, "la sorte di ogni altro, non volgare", per poi stemperarsi – ancora in virtù di *enjambement* – in quello successivo, che conclude la sequenza imponendo un difficile rapporto prosodico tra prosasticità manifesta del discorso e memoria melodica impressa dalla fusione di un altro ottonario in un settenario sdrucciolo ("letteratura ma vita che si piega al suo vertice"), prima di tornare a uno scandito esemplare di endecasillabo: "senza né più virtù né giovinezza".

Ma una manifestazione ancor più accentuata di entropia si ripete all'interno della strofa successiva. Ove il verso ibrido d'*incipit* ("Ma che si viva o si muoia è indifferente": ottonario anche qui il primo emistichio?) introduce a un endecasillabo *a maiore* ben coeso anche dal punto di vista allitterativo e spezzato da *enjambement* forte tra predicato nominale – anticipato in anastrofe – e copula: "se private persone senza storia". Da qui si passa a un altro verso privo di ogni identità metrica e ritmica ("siamo, lettori di giornali, spettatori"), prima di rientrare nel corpo endecasillabico ("televisivi, utenti di servizi"), in una logica di doppio contrasto, indotta dall'*enjambement* di sostantivo

e aggettivo; e dalla sinalefe "televisivi, utenti", quest'ultima non corroborata però dalla pausazione sintattica né dall'effetto semiconsonantico prefigurato dall'incontro di "i" e di "u". Ora, se si collega – come è doveroso – il livello metrico-prosodico a quello retorico-grammaticale, si deve rilevare la corrispondenza di tali simmetrie del disordine con fasi del discorso che prevedono una tensione subordinativa (manifesta in particolare nell'ultima strofa, sempre tra secondo e quarto verso: "... ed è la mia vecchia impostura / che dice: domani, domani... pur sapendo / che il nostro domani..."); una alternanza interrogativa dentro il monologo interiore ("quante ne resta a morire / di sere come questa?", ove tra l'altro il desiderio di rima prevale sulla correttezza grammaticale); o una sorta di grado zero riflessivo che annette la rinuncia a qualsivoglia traccia di connotazione: "o se nel mio corpo vile io soffra naturalmente / la sorte di ogni altro, non volgare / letteratura ma vita che...".

Forse si può già provare a trarre un primo ordine di conclusioni. Intanto, la struttura isostrofica del componimento non produce serie ulteriori di simmetria: anzi consente che nel corpo delle singole unità strofiche (ove simmetrici risultano semmai gli effetti più acuti di *deficit* prosodico provocati dall'andamento del discorso) si verifichino variazioni considerevoli nella durata ritmica dei versi, proprio per l'eclettismo delle misure, variamente ricombinate intorno al prevalere quantitativo dell'endecasillabo. Data, al contrario, la cornice isostrofica del periodo di sette versi (per quanto si tratti di strofa codificata in pratica soltanto dalla tradizione manzoniana), Giudici si avvale così di un elemento macrostrutturale di contrasto che gli permette di proiettare sul verso tensioni e torsioni dettate dalla libera volontà intonativa del soggetto monologante, tra catena assertiva a fil di voce, con venatura roca, e scatti interrogativi, correttamente compaginati, il più delle volte, con inversione "classica" di soggetto e predicato. Non mette quindi conto di concentrare tutta l'attenzione sul processo sistematico di abbassamento prosastico, quanto piuttosto di verificare la prevalenza del discorso in un'architettura prosodica che si organizza e si precisa soltanto a

posteriori rispetto al manifestarsi dell'ordito referenziale. A ciò non consegue una mancanza di strutturazione retorica (al contrario, il parlato è ricco come s'è visto di "figure", con l'eccezione significativa della metafora), bensì una netta, voluta riduzione del condizionamento per solito imposto dal metro a una polifonia tonale che unisce sordina riflessiva, digressioni ipotetiche, pessimismo gnomico. Il condizionamento, se c'è, avviene al positivo di un'energia che genera nuovo impulso nell'organizzazione della materia verbale, magari per effetto debole di contrasto. Solo a queste condizioni di animazione sintattica, il fondamento lessicale potrà tendere infine al grado zero.

È infatti proprio la cornice metrico-ritmica, nel lasciarsi subordinare al discorso, che s'impegna a sommarvi un grado positivo di densità prosodica, ricorrendo alle potenzialità polimorfe di una tradizione duttilissima e variata (grazie, in particolare, alla plasmabilità del fondamento endecasillabico) qual è quella italiana, rispetto per esempio alla francese. E in effetti, al di là dell'abbattimento tutto intenzionale della barriera tra versi parisillabi e imparisillabi; al di là anche del distico di chiusura ricco di echi esametrici ("mi numera fra i suoi lungo la strada che scendo. / C'è più onore in tradire che in esser fedeli a metà."), in *Una sera come tante* impressiona soprattutto la varietà di elaborazione tecnica sperimentata proprio sull'endecasillabo. Sembra esemplare, sotto questo aspetto, l'inizio stesso della poesia, con l'ibrido più che ipermetro "Una sera come tante, e nuovamente", seguito da una sequenza di endecasillabi mimetizzati, dal dilatatissimo "noi qui, chissà per quanto ancora, al nostro" fino al prosastico (con i suoi unici accenti davvero tonici di 1ª e di 8ª) "settimo piano, dopo i soliti urli" e all'atona presa d'atto che "i bambini si sono addormentati".

Nel gioco differenziale che in ogni vero insieme versoliberista si apre tra sintassi e quadro metrico, qui quanto più rimane saldo il blocco simmetrico della strofa eptastica, tanto più debole appare – nella profondità verticale del testo – la resistenza concomitante di unità di verso di cui sia certa l'autonomia prosodica. E ciò sembra tanto più verificabile se si considera l'eventuale ricorrere di *cola*, di

piedi o anche solo di tratti isoritmici omogenei. Le simmetrie del testo, in definitiva, rimangono concentrate nella sua scansione isostrofica e nella ritualità anaforica di un'enunciazione che prende le mosse dalla rassegnata constatazione che dà titolo alla poesia, legata al tempo meccanico di una quotidianità che riserva ben poche sorprese e rari scatti di vitalità rinnovata. Ma ciò che da ultimo continua a colpire il lettore di oggi, a più di trent'anni di distanza dalla data di composizione della poesia, è l'attualità assoluta dei riferimenti all'uomo-massa, all'individuo alienato e disumanizzato dentro una società dei consumi sempre più passiva e più neutra, abitata da "private persone senza storia", "spettatori televisivi" e "utenti di servizi". Sul piano grammaticale, è in tale prospettiva particolarmente indicativo il passaggio, che avviene all'interno della quarta strofa, dalla prima persona singolare ("se nel mio corpo vile io soffra...") alla prima plurale, a un "noi" ("Potremo avere domani...") che davvero racchiude il senso di una condizione collettiva, talora sottratta anche ai conflitti di classe, con le sue comuni dipendenze da regole di massa di cui la televisione è certo il *medium* più potente e più diffuso trasversalmente nel "villaggio globale" che in modo indistinto raggruppa i paesi del primo come quelli del terzo o del quarto mondo.

E Giovanni Giudici è davvero efficace nel racchiudere in una conclusiva "figura", quasi rappresentazione nell'eterno di una situazione contingente, il nuovo protagonista di una simile situazione di carcerazione kafkiana del soggetto all'interno della propria stessa realtà e della propria stessa quotidianità domestica. Il riferimento è al *tycoon*, al magnate che – nell'ultima strofa – domina il sistema dell'informazione e che può dunque manipolare le coscienze dei suoi "utenti": nello splendido finale della poesia lo si chiama in causa attraverso la figura retorica dell'ossimoro, che salda in un medesimo sintagma – spesso nel nodo stretto di sostantivo e aggettivo – parole di significato opposto. Ed è il "tranquillo despota", alla lettera il "sovrano assoluto", il "tiranno", che governa la vita interiore dei sudditi da una condizione di tranquillità all'apparenza intangibile e disposta a un eterno riso, maschera grottesca

del potere telematico che "numera" i suoi lungo la strada in discesa di una condizione automatica e passiva, plausibile inferno contemporaneo. Se è in definitiva doveroso chiedere a una poesia di dirci qualcosa di autentico, con le proprietà di alchimia e di energia verbale che le sono proprie, sul senso del nostro essere nel mondo, ebbene *Una sera come tante* soddisfa appieno tale condizione e tale necessità.

Testi di riferimento

G. Giudici, *Poesie (1953-1990)*, 2 voll., Garzanti, Milano 1991, da considerare anche per la bibliografia critica.

Glossario dei termini metrici e retorici

A cura di Loredana Chines

alessandrino: nella metrica italiana così si designa un doppio **settenario** (vd.), detto anche **martelliano**.

allegoria: dal greco *allegoría* (="dire altro, parlare diversamente") è una figura retorica mediante la quale si significa qualcosa attraverso un'altra cosa, cioè un termine si riferisce a un significato più profondo e nascosto.

allitterazione: figura retorica che consiste nella ripetizione dei medesimi suoni all'inizio o all'interno di due o più parole contigue o vicine.

anafora: dal greco *anaphorá* (="ripetizione"), è la ripresa in forma di ripetizione di una o più parole all'inizio di versi o enunciati successivi o contigui, che conferisce particolare rilievo ed enfasi al termine o al sintagma ripetuto.

anagramma: dal greco *anàgramma* (="inversione di lettere"), è la permutazione totale di suoni, (lettere e sillabe) che compongono una parola, per formare una nuova parola di differente significato.

anastrofe: dal greco *anastrophé* (="inversione", *anastréfo*= "rovescio, inverto"), è l'inversione dell'ordine normale o abituale di due o più parole o di sintagmi successivi.

antitesi: dal greco *antíthesis* (="contrapposizione") è l'accostamento di due parole o enunciati di senso opposto, la contrapposizione di idee trasposte in espressioni messe tra loro in corrispondenza.

apòcope: dal greco *apokopé* (="taglio") è la caduta della vocale o della sillaba finale di una parola.

apòstrofe: dal greco *apostrophé* ("distacco") è la "svolta improvvisa" del discorso, che si verifica quando chi parla all'improvviso si rivolge in modo diretto e vivace (di qui l'uso abituale del vocativo e dell'imperativo) a un destinatario diverso da quello naturale o convenzionale del discorso.

assonanza: uguaglianza delle sole vocali della parte finale di due parole, a partire dalla vocale tonica compresa.

ballata: forma metrica, in origine per musica e per danza, la cui struttura essenziale comprende una "ripresa", collocata in principio e ripetuta dopo ogni **stanza** (vd.), se le stanze sono più di una, e una o più stanze. La stanza è composta da due o più "mutazioni" o "piedi" (vale a dire gruppi di versi tra loro uguali per formula sillabica) e da una "volta" che presenta lo stesso schema della "ripresa": il primo verso di norma rima con l'ultimo dell'ultima mutazione, l'ultimo con l'ultimo della ripresa (o

con un altro verso della stessa). A seconda dell'ampiezza la ballata può essere *grande, mezzana, minore, piccola, minima, stravagante.*

canzone: forma metrica in strofe, originariamente destinata alla musica, è composta da "stanze" (strofe) tra loro uguali per numero di versi, disposizione dei tipi di versi che le compongono, e rime. I versi possono essere **endecasillabi** (vd.) **settenari** (vd.) o **quinari** (vd.). Di norma la stanza è divisa in tre parti: le prime due, dette "piedi" si corrispondono perfettamente per numero e tipo di versi (ABC ABC), la terza parte, detta "sirma" o "coda" ha uno schema di rime e di versi indipendente, senza divisioni interne (come nel modello petrarchesco). Al posto della "sirma" la stanza può presentare due "volte" che si rispondono tra loro come i due piedi. Prevista da Dante, ma non molto diffusa nella lirica italiana, è la distinzione della stanza in "fronte" (prima parte indivisa della stanza) e volte. I versi dei piedi possono essere fra loro rimati secondo schemi diversi, a condizione che alla fine dei piedi non rimangano versi senza rima. La sirma può avere uno o due versi senza rima, o che rimano con versi collocati in posizione analoga nelle altre stanze. La canzone può concludersi talvolta con un "congedo", una strofa finale ridotta, che può riprendere lo schema della sirma o di una parte di essa, oppure avere uno schema autonomo. **Canzone sestina** è quella di 6 strofe di 6 versi, che non rimano tra loro all'interno della strofa, ma terminano in tutte le strofe con le stesse 6 **parole-rima** (vd.), ruotate secondo il principio della "retrogradazione incrociata".

canzonetta: testo originariamente per musica che si può presentare metricamente come una **ballata** (vd.) o una **canzone** (vd.) di forma più semplice e meno elevata per stile ed argomento.

catacrèsi: dal greco *katákresis* (="abuso") è una metafora di uso corrente, dunque non più percepita come tale (es. *collo della bottiglia*), che si verifica quando si ricorre abitualmente all'uso estensivo o traslato di un temine già esistente nella lingua per supplire a una lacuna semantica, alla mancanza di un termine specifico per designare un determinato oggetto.

cesura: dal latino *caedo* (="taglio") nella metrica italiana si usa per definire la pausa di intonazione che divide un verso in due parti (nei versi composti come l'endecasillabo) e si colloca alla fine della parola che porta l'accento obbligatorio.

chiasmo: dal greco *chiasmós* (da *chiazo* = "dispongo in forma di X") è una figura sintattica che consiste nel disporre in forma incrociata gli elementi costitutivi di due sintagmi o di due proposizioni tra loro collegati.

clàusola: parte finale di un verso o di un enunciato.

climax: dal greco *climax* (="scala") è una figura che consiste nella successione di elementi (verbi, sostantivi, attributi, interi enunciati) disposti secondo un criterio di intensità crescente o decrescente.

colon: dal greco *kôlon* (="membro") è un raggruppamento di piedi o metri lirici classici; oppure, in prosa, è un membro del periodo (enunciato o parte di enunciato) individuato da pause o artifici ritmici.

coréo: vd. **trocheo**.

dàttilo: nella metrica classica indica un piede di tre sillabe, di cui la prima lunga, seguita da due brevi. Nella metrica italiana indica invece la sequenza di una sillaba tonica seguita da due atone. Una sequenza più ampia che si fondi su tale schema, dà origine al "ritmo dattilico" del verso.

deìttico: dal greco *deiknymi* (= "indico", "mostro") così si denomina un elemento grammaticale (pronome, aggettivo, avverbio ecc.) che faccia riferimento diretto alla "situazione" del discorso (parlante, interlocutore, coordinate spazio-temporali).

dialèfe: dal greco *dialéipo* (= "lascio un intervallo") fenomeno per cui, all'interno di un verso, la vocale finale di una parola e quella finale della parola successiva valgono come due sillabe distinte.

distico: dal greco *dístikhos* (="a doppia fila") indica una coppia due versi uguali a rima baciata, o genericamente una coppia di versi, anche se non rimati fra loro.

dittologia: dal greco *dittós* (="doppio") e *lógos* (="parola") è la congiunzione di due termini simili e complementari nel significato. Il tipo di dittologia a cui più spesso si fa riferimento è la dittologia sinonimica, vale a dire una figura di parola per cui un concetto, invece di essere espresso con un solo termine, viene espresso attraverso l'accostamento di due o più termini, di norma collegati dalla congiunzione "e", che sono sinonimi tra loro, o tali appaiono in quel particolare contesto.

ellissi: dal greco *élleipsis* (="mancanza") è l'eliminazione di alcuni elementi della frase finalizzata a conferire concisione espressiva al discorso.

emistichio: dal greco *hemi* (="metà") e *stíkhos* (="verso") indica appunto il mezzo verso, una delle due parti di un verso divisibile.

endecasillabo: verso di undici sillabe nella forma **piana** (vd.), che ha come ultima sillaba tonica la 10ª. È formato da due **emistichi** (vd.) il primo dei quali, a seconda dei casi, è un **quinario** (vd.) o un **settenario** (vd.), e il secondo, di conseguenza è settenario o un quinario. Esso si dice *a minore* quando comincia dal quinario e *a maiore* quando comincia dal settenario. Nella forma ca-

nonica della metrica italiana ha toniche almeno la 4ª o la 6ª. Nei versi con l'accento sulla 4ª (forma *a minore*) normalmente l'accento secondario cade sull'8ª (più di rado sulla 7ª) e sulla 10ª; l'accento sulla 6a della forma *a maiore* può essere preceduto da un accento sulla 2ª o la 3ª sillaba e seguìto da quello di 10ª.

enjambement: è il fenomeno che si verifica quando la fine di un verso non coincide con la fine di una frase o di una parte di essa, e fra l'ultima parola di un verso e la prima del verso successivo c'è un legame sintattico che non ammette interruzioni.

eptastico: dal greco *epta* (="sette") e *stíkhos* (="verso"), equivale a "composto di 7 versi".

esametro: verso della prosodia greco-latina, associato al pentametro nel distico elgiaco (vd. **pentametro**), è reso nella metrica italiana con un verso doppio che ha come base la somma di un **settenario** (vd.) e di un **novenario** (vd.), di cui il secondo sempre **piano** (vd.), con ammesse oscillazioni sillabiche.

fonosimbolismo: con tale termine si designa la potenzialità semantica che possono assumere i suoni, l'autonomia di significato veicolata dal significante di un testo poetico; l'**onomatopèa** (vd.) è uno degli esempi più significativi di tale fenomeno.

geminazione: dal latino *geminatio* è una figura retorica che consiste nella ripetizione di una parola o di un gruppo di parole in qualsiasi parte del testo (all'inizio, in centro, o alla fine).

giambo: termine mutuato dalla prosodia latina che si usa nell'ambito della metrica italiana per indicare una sequenza di sillaba atona e di sillaba tonica. Una sequenza più ampia che si fondi su tale schema, dà origine al "ritmo giambico" del verso.

iperbato: dal greco *hyperbatón* ="trasposto": *hypér* ("sopra") e *báino* ("vado"), è una figura di parola che si verifica quando un segmento di enunciato si interpone tra gli elementi che costituiscono un sintagma, determinando una struttura irregolare della frase.

iperbole: dal greco *hyperbolé* (="esagerazione": *hypér* ("sopra") e *bállo* ("getto"), è una figura logica che consiste nell'uso di termini eccessivi, che amplificano o riducono esageratamente i contorni della realtà rappresentata, togliendole in tal modo verosimiglianza.

ipermetrìa: vd. **verso ipèrmetro**.

ipometrìa: vd. **verso ipòmetro**.

isosillabismo: genericamente principio per cui i versi si equivalgono se hanno lo stesso numero di sillabe. Nella metrica italiana esso si verifica se i versi

hanno l'ultima sillaba tonica nella identica posizione.

isostrofismo: così si designa un testo poetico suddiviso in strofe ognuna delle quali è composta di un numero uguale di versi.

litote: dal greco *litótes* (= "semplicità") è una figura di pensiero che consiste nell'affermare un concetto negando il suo opposto.

metàfora: dal greco *metaphéro* (="porto oltre") è tradizionalmente considerata una **similitudine** (vd.) accorciata, e si produce quando una parola viene sostituita con un'altra il cui significato ha qualche tratto comune con quello della prima.

metonìmia: dal greco *metonymía* (= "scambio di nome") è la figura retorica che consiste nel designare una entità qualsiasi col nome di un'altra entità che abbia con la prima rapporti di causa o effetto, o legami di reciproca dipendenza (es. il contenente per contenuto: "bicchiere" per "vino").

novenario: verso di 9 sillabe nella versione **piana** (vd.), la cui ultima sillaba tonica è l'8ª.

ottonario: verso di 8 sillabe nella versione **piana** (vd.), la cui ultima sillaba tonica è la 7ª.

ode: dal greco *oidé* (="canto"), sinonimo grecizzante di "canzone", è termine con cui si indicano varie forme strofiche della lirica in stile elevato a partire dal Cinquecento, spesso composte a imitazione di modelli classici (es. Anacreonte, Pindaro, Orazio).

onomatopèa: dal greco *ónoma* (="nome") e *poiéo* (="faccio"), è una figura che consiste nell'imitazione di suoni, rumori naturali, voci, nelle espressioni del linguaggio articolato.

ossimòro: dal greco *oxymoron* (=*oxys* "acuto" e *morós* "folle") è una figura retorica di pensiero che consiste nell'accostamento paradossale di due termini di significato opposto, di due parole semanticamente antitetiche.

ottava: detta anche **ottava rima** o **stanza** (vd.) o **ottava toscana** è una strofa di otto **endecasillabi** (vd.) su tre rime secondo lo schema ABABABCC; **ottava siciliana** è invece una strofa di otto endecasillabi su due sole rime, secondo lo schema ABABABAB.

parallelismo: è, nella retorica classica, la "collocazione in parallelo" di suoni, parole, strutture ritmiche, sintattiche e grammaticali, cioè di tutti i componenti del discorso, su tutti i livelli della sua organizzazione.

parola-rima: così si denomina una parola che rima sempre con se stessa (in rima identica o equivoca) all'interno di un testo che contempli per struttura questa forma di ripetizione.

paronomàsia: dal greco *pará* (="vicino, accanto") e *ónoma* ("nome") è una figura morfologica che consiste nell'acco-

stamento di due parole con analoga sonorità.

pentametro: così si designa il secondo verso del distico elegiaco (strofa di due versi esemplata sulla metrica latina, costituita da un esametro e un pentametro) reso da Carducci (e da poeti e traduttori a lui successivi) con un verso doppio che, sulla base di un doppio **settenario** (vd.) **piano** (vd.), consente una certa oscillazione sillabica.

palìndromo: dal greco *palíndromos* (= "che corre indietro"), così si denomina un vocabolo o una sequenza che presenta sempre la stessa successione di lettere, letta da sinistra a destra o da destra a sinistra (es. "oro").

perifrasi: dal greco *perìphrasis* (*periphrázo* = "parlo con circonlocuzioni"), è un "giro di parole" con cui si sostituisce un unico termine, definendolo o parafrasandolo .

piano/a: parola piana è quella accentata sulla penultima sillaba, per cui **verso piano** è quello in cui l'ultima sillaba tonica è seguita da una sillaba atona, cioé che termina con una parola piana; **rima piana** è quindi quella in cui la vocale tonica è seguita da una sillaba atona.

pleonasmo: enunciazione sovrabbondante e superflua di informazioni già espresse o implicite nell'enunciato.

polìmetro: così si definisce un testo che contiene versi di varia misura, privo di struttura regolare e di precisi schemi metrici, o che passa liberamente da una forma metrica all'altra.

prosodia: nella metrica classica così si denomina il complesso delle regole relative alla quantità (breve o lunga) delle sillabe e alla loro combinazione; nella metrica italiana indica invece le relazioni tra i suoni, quali l'accento e l'intonazione.

quartina: strofa di quattro versi (di misura uguale o diversa), o una sezione di quattro versi all'interno di una strofa più ampia. Gli schemi di rime più comuni per la quartina sono la **rima alternata** (vd.) e la **rima incrociata** (vd.).

quinario: verso di 5 sillabe la cui ultima sillaba tonica è la 4°, nella sua variante **piana** (vd.).

rima: identità della parte finale di due parole, a partire dalla vocale tonica compresa, o di due versi, a partire dall'ultima vocale tonica compresa.

rima alternata: rima di due versi separati fra loro da un altro, alternante con un'altra rima secondo lo schema ABAB.

rima baciata: così si denomina la rima di due versi consecutivi tra loro (AA BB CC).

rima incrociata: schema di rime in **quartine** (vd.) dove rimano fra loro i due versi estremi e i due centrali (ABBA).

rima interna: così si denomina la rima che cade all'interno del verso, in fine di **emistichio** (vd.) (detta allora *rima al mezzo*) o in altra posizione, in rela-

zione talvolta con la rima finale del verso, talvolta con un'altra rima interna.

rima piana: è quella in cui la vocale tonica è seguita da una sillaba atona.

rima replicata: è uno schema di rime che si ripetono nello stesso ordine (CDE CDE), per esempio nelle **terzine** (vd.) del **sonetto** (vd.).

rima sdrucciola: è quella in cui la vocale tonica è seguita da due sillabe atone.

rima tronca: è quella in cui la vocale tonica appartiene alla sillaba finale del verso.

sdrucciolo/a: parola sdrucciola è quella accentata sulla terzultima sillaba, per cui **verso sdrucciolo** è quello in cui l'ultima sillaba tonica è seguita da due sillabe atone, cioè terminante con una parola sdrucciola; **rima sdrucciola** è quindi quella in cui la vocale tonica è seguita da due sillabe atone.

senario: verso di 6 sillabe nella versione **piana** (vd.), la cui ultima sillaba tonica è la 5ª.

sestina: forma metrica in strofe di 6 endecasillabi; oppure forma particolare di **canzone** (vd.)

settenario: verso di 7 sillabe nella versione **piana** (vd.), la cui ultima sillaba tonica è la 6ª.

similitudine: dal latino *similitudo*, è una figura di pensiero che consiste nell'accostamento di due elementi (appartenenti alla stessa classe o a classi diverse) tra i quali si colgono caratteri e aspetti di somiglianza. Tradizionalmente il confronto è reso esplicito da avverbi, aggettivi ("come", "quale" ecc.) o da sintagmi ("è simile a") che distinguono la similitudine dalla metafora.

sinalèfe: dal greco *syn* (="con") e *aleípho* (="unisco") è il fenomeno per cui la vocale finale di una parola e la vocale iniziale della parola seguente vengono contate come una sillaba sola all'interno del verso.

sineddoche: dal greco *synekdoche* (=*syn* "con" e *déchomai* "ricevo, prendo") è una figura semantica che consiste nel designare un oggetto con il nome di un altro oggetto che formi col primo un insieme, un tutt'uno. Esiste tra i due termini una relazione di contiguità che può essere di diverso tipo: es. la parte per il tutto; il tutto per la parte; il genere per la specie; la specie per il genere; il singolare per il plurale; il plurale per il singolare; il termine di significato più ampio per quello di significato più ristretto.

sinestesia: dal greco *synáisthesis* (="percezione simultanea") è un particolare tipo di metafora in cui si associano insieme termini appartenenti a sfere sensoriali diverse.

sinizèsi: dal greco *syniziáno* (="cado, torno indietro") è la contrazione di due sillabe in una nell'ambito di una parola. Fenomeno detto anche **sinèresi**.

sonetto: forma metrica composta da 14 **endecasillabi** (vd.) suddivisi, secondo una distinzione più antica, in due parti (una "ottava" e una "sestina"), e in seguito in quattro parti, due **quartine** (vd.) e due **terzine** (vd.). Le quartine possono presentare **rima alternata** (vd.) o **rima incrociata** (vd.); mentre per le terzine esistono molte possibilità di schemi rimici, ma i più consueti sono quelli a rima alterna (CDC DCD), a rima replicata (CDE CDE), a rima replicata con inversione delle prime due nella seconda terzina (CDE DCE), a rima retrogradata (CDE EDC).

stanza: strofa della **canzone** (vd.); oppure denominazione attribuita ai componimenti in **ottava rima** (vd.**ottava**). Vd. anche **ballata**.

terzina: strofa di tre versi che può avere diversi schemi rimici. Lo schema più comune è quello della terzina "incatenata" o "dantesca", detta anche "terza rima" (il cui schema è ABA BCB CDC ...). Vd.anche **sonetto**.

trisillabo: verso di 3 sillabe nella forma **piana** (vd.), di cui l'ultima sillaba tonica è la 2ª.

trocheo: nella metrica classica così si denomina un piede formato da una sillaba lunga e da una breve (detto anche **coréo**, dal canto dei cori); nella metrica italiana, invece, indica la sequenza di una sillaba tonica e una sillaba atona. Una sequenza più ampia di tale schema metrico dà origine al ritmo trocaico del verso.

tronco/a: parola tronca è quella accentata sull'ultima sillaba, per cui **verso tronco** è quello che termina con l'ultima sillaba tonica, cioè con una parola tronca; **rima tronca** è quindi quella in cui la vocale tonica appartiene alla sillaba finale del verso.

variatio: accorgimento retorico e stilistico finalizzato a evitare le ripetizioni (di termini, strutture sintattiche ecc.) nell'ambito del discorso.

verso ipèrmetro: verso che eccede, in genere di una sillaba, la misura prestabilita.

verso ipòmetro: verso minore, in genere di una sillaba, della misura prestabilita.

verso libero: così si denomina una forma di versificazione priva di regole obbligatorie, che può tuttavia fare libero uso di frammenti di forme tradizionali.

verso piano: è quello in cui l'ultima sillaba tonica è seguita da una sillaba atona, cioé che termina con una parola piana (vd. **piano/a**).

verso sdrucciolo: è quello in cui l'ultima sillaba tonica è seguita da due sillabe atone, cioè terminante con una parola sdrucciola (vd. **sdrucciolo/a**).

verso tronco : è quello che termina con l'ultima sillaba tonica, cioè con una parola tronca (vd. **tronco/a**).

Indice dei nomi

Accetto, T. 110
Alamanni, L. 81
Alano di Lilla (Alanus de Insulis), 5, 9-10, 12, 15
Alberti, L.B. 98, 112
Alfieri, V. 138-151
Alvaro, C. 213
Anceschi, L. 242, 248, 251
Anselmi, G. M. 76, 83, 112, 114-116, 124
Antici, A. 186
Ariosto, L. 69, 71, 73-84, 86, 88-89, 91, 94-96, 98-99, 101-103, 124, 213-214
Aristotele, 128, 134, 137, 180
Auerbach, E. 16, 20, 29, 56

Bach, J.S. 252
Baldassarri, G. 90, 124
Bandello, M. 77-79, 81, 83
Barberino, Francesco da, 252
Beccaria, C. 148
Bécquer, G. A. 255, 262
Bembo, P. 70, 81
Beninvieni, G. 61
Bentivoglio, A. 71, 81-82
Bentivoglio, E. 71, 81-82
Bergamini, A. 214
Binni, W. 140, 144, 150, 196, 203, 212, 217
Boccaccio, G. 18, 20-21, 44-47, 49-51, 53-56, 59-60, 76, 81, 119
Boezio, 10, 15, 28
Bolognese, F. 19, 25, 39, 52, 67, 185, 194, 218
Bonaventura (Santo), 10
Bonora, E. 164, 167, 263
Bosco, U. 5, 11, 14, 42, 85, 170, 178, 188, 195, 203
Bracciolini, P. 65
Brandeis, I. 252, 255
Brighenti, P. 185
Byron, G.G. 140

Calvino, I. 46, 55-56, 84
Cantù, I. 161
Capella, M. 10, 15
Cappellano, A. 5, 15
Cappello, B. 81
Carducci, G. 149-150, 204-205, 207-218, 257-258, 268
Caretti, L. 84, 118, 124-125
Castiglione, B. 81, 110
Catone, 6, 16
Catullo, 40, 62
Cavalcanti, G. 19, 21, 25-26, 44, 46-47, 49-51, 55
Cecchi, E. 43, 84, 136, 262
Ceronetti, G. 172, 182
Chartier, A. 81
Chiara (Santa), 76
Cicerone, 108-109, 127, 133
Cimabue, 52
Colonna, I. 71, 74-75, 82-83
Colonna, V. 71, 74-75, 82-83
Contini, G. 29, 42-43, 84, 220, 223-224, 228, 242, 252-253, 262-263
Correggio, Niccolò da, 91
Cortese, P. 27, 56, 67, 92
Croce, B. 58, 84, 136, 152, 157, 196, 203, 241, 260

D'Annunzio, G. 225, 227-229, 231-239, 241-243, 247, 259, 263
Dante, 4-9, 11, 14, 16-19, 21-23, 25-30, 43, 46-49, 53, 55, 61, 64-66, 76, 79, 83, 85, 109, 112, 115, 124, 163, 191, 193, 215, 252, 255, 259
De Robertis, G. 29, 195, 202-203, 214, 224
De Sanctis, F. 140, 149, 151, 161, 163, 167
Debenedetti, G. 140, 142-143, 149-150, 263
Debussy, C. 228, 242, 261
Della Casa, G. 35, 98

Esiodo, 59

Fabris, G. 161, 167
Ferraris, A. 200, 203
Ferroni, G. 98, 102
Flora, F. 83, 195-196, 202-203
Foscolo, U. 40, 67, 148, 153-157, 213
Francesco d'Assisi (Santo), 25, 84
Frugoni, F.F. 132, 134, 137
Fubini, M. 140, 151, 172, 177, 183, 195-196, 202-203, 217

Galimberti, C. 173, 175, 180, 183, 190
Genovesi, G. B. 148
Getto, G. 125, 207, 217
Gevaert, F.-A. 230-232, 243
Ghidetti, E. 195, 203
Gilson, E. 10, 16
Giordano da Pisa, 14
Giotto, 51-53
Girolami, P. 190, 193
Giudici, G. 264-269, 271, 273-274
Góngora, L. de, 130
Gorni, G. 62, 67
Gozzano, G. 216, 224
Gracián, B. 129-130, 137
Grayson, J. 20, 29
Guicciardini, F. 98, 115
Guidetti, F. 82
Guinizzelli, G. 6, 19, 23, 25-27, 29, 52

Hoffmann, E.T.A. 261

Imola, Benvenuto da, 46-47, 56
Innamorati, G. 62, 99, 102-103, 223
Isella, D. 252, 260, 262

Jannaccone, C. 234, 243
Joyce, J. 262

Leibniz, G. W. 186
Leopardi, G. 40, 146, 155, 157, 169, 171-177, 179, 181-183, 185-187, 190-191, 193-195, 197-199, 201, 203, 213, 249
Lonardi, G. 165, 168, 263
Lorenzini, N. 242, 267
Lorenzo de' Medici (detto il Magnifico), 59, 62
Lucini, O. 268

Machiavelli, N. 99, 102, 104-115
Maio, G. 107
Mallarmé, S. 228, 243
Manetti, A. di Tuccio, 62
Mantegna, A. 253-254
Manzini, G. B. 132, 137

Manzoni, A. 140, 142, 151, 158-159, 161, 163, 165, 167-168, 176, 182, 193, 213, 267-268
Marino, G. 131, 135, 234-235
Marsilio Ficino, 60-61
Marti, M. 195, 203
Marullo, M. 70, 81
Mascardi, A. 134, 137
Mazzoni, F. 5, 7, 9-12, 14, 16, 217
Mengaldo, P. V. 219, 224, 229, 243, 263
Michelangelo, 91
Molza, F. M. 71, 82
Momigliano, A. 16, 140, 150-151, 165, 168, 207, 213, 218
Montale, E. 228, 242-243, 252-259, 261-263
Monteverdi, C. 196, 203
Muratori, L. A. 148, 154, 157

Nava, G. 220, 222, 224
Nencioni, P. 20, 29

Offenbach, C. 261
Omero, 59, 82, 215
Orazio, 64
Orelli, G. 43, 237, 243
Ossola, C. 249, 251
Ovidio, 31, 39, 59, 61, 77, 139, 150

Pancrazi, P. 204, 218
Panofsky, E. 94
Panzini, A. 207, 218, 223-224
Parini, G. 148
Parodi, E. G. 10, 16
Pascoli, G. 9, 16, 216, 219-221, 223-224, 241, 247, 259, 268
Pasquini, E. 1, 16, 25, 27, 29-30, 46, 56, 115, 191, 193, 218, 252, 263
Pazzaglia, M. 218, 224, 232, 243
Petrarca, F. 5, 7, 18, 31-35, 37-43, 46-47, 56, 60-63, 65-67, 76, 212, 214, 256
Petrocchi, G. 15-16, 121, 125
Pico della Mirandola, 60
Pindaro, 229
Pistoia, Cino da, 49
Piva Cristofori, C. 205
Platone, 60
Poliziano, A. 57-68
Pontano, G. 81, 107
Pope, A. 186
Proust, M. 261
Pulci, L. 51, 59

Quevedo, F. de, 130
Quintiliano, 135
Quondam, A. 98, 101, 103

Raimondi, E. 109, 112-113, 115, 118, 120-121, 125, 136-137, 140, 149, 151, 193, 242-243
Rebora, C. 247, 268

Salvatorelli, L. 148, 151
Sanesi, I. 177, 183
Santagata, M. 43, 199, 203
Sarzio, A. 67
Sceab, M. 248
Senofonte, 109
Serra, R. 70, 204-205, 218, 223-224
Sforza, I. 25, 81, 123, 132, 137
Sforza, P. P. 25, 81, 123, 132, 137
Simonide, 134

Singleton, C. 10, 16
Spitzer, L. 258
Spongano, R. 143, 151, 207, 218
Stazio, 59
Stigliani, T. 135, 137
Strozzi, V. 68, 70, 81

Tasso, T. 115-119, 121, 123-125, 179, 269
Tesauro, E. 126-137
Tommaso d'Aquino (Santo), 21
Travaglini, F. 217

Ugo da San Vittore, 5, 16
Ungaretti, G. 244-249, 251

Valla, L. 112
Vasco, D. 148
Verri, A. 146, 148
Vettor F. 114
Verri, P. 146, 148
Vico, G.B. 148
Virgilio, 6, 8, 28, 39, 59, 62, 213-214
Vivanti, A. 204-205, 211, 213-214, 218
Voltaire, 186, 190

Weinrich, H. 133, 137
Whitman, W. 234, 243

Yeats, W. B. 241

Zanella, G. 258

Testi e pretesti

Salvatore Natoli
Soggetto e fondamento
Il sapere dell'origine e la scientificità della filosofia

Immanuel Kant, Benjamin Constant
La verità e la menzogna
Dialogo sulla fondazione morale della politica
Introduzione e cura di Andrea Tagliapietra
Traduzioni di Silvia Manzoni ed Elisa Tetamo

Adorno, Arendt, Barth, Bataille, Blanchot,
Broch, Canetti, Patočka, Weil
Oltre la politica
Antologia del pensiero "impolitico"
A cura di Roberto Esposito

Valentina De Angelis
La logica della complessità
Introduzione alle teorie dei sistemi

Storia & Computer
Alla ricerca del passato con l'informatica
A cura di Simonetta Soldani e Luigi Tomassini

Delfino Ambaglio, Daniele Foraboschi
Introduzione alla storia antica

Angelantonio Spagnoletti
Principi italiani e Spagna nell'età barocca

Franco Cazzola
Storia delle campagne padane dall'Ottocento a oggi

Marcello Flores, Nicola Gallerano
Introduzione alla storia contemporanea

Gustavo Corni
Introduzione alla storia della Germania contemporanea

Giovanni Gozzini
La strada per Auschwitz
Documenti e interpretazioni sullo sterminio nazista

Luigi Bonanate
Una giornata del mondo
Le contraddizioni della teoria democratica

Paolo Sorcinelli
Il quotidiano e i sentimenti
Introduzione alla storia sociale

Massimo Recalcati
Introduzione alla psicoanalisi contemporanea
I problemi cruciali del dopo Freud

Niklas Luhmann
Sociologia del rischio
Traduzione di Giancarlo Corsi

Educazione interculturale
A cura di Elisabetta Nigris

La ricerca sul campo in educazione
I metodi qualitativi
A cura di Susanna Mantovani

Giovanni Cesareo, Patrizia Rodi
Il mercato dei sogni
Introduzione alle comunicazioni di massa

Carmine Catenacci
Il tiranno e l'eroe
Per un'archeologia del potere nella Grecia antica

Sergio Zatti
L'ombra del Tasso
Epica e romanzo nel Cinquecento

Breviario dei classici italiani : guida all'interpretazione di testi esemplari da Dante a Montale / a cura di Gian Mario Anselmi, Alfredo Cottignoli e Emilio Pasquini. - [Milano] : Bruno Mondadori, [1996].

304 p. ; 17 cm. - (Testi e pretesti).

ISBN 88-424-9422-4 : L. 22.000.

1. Letteratura italiana 2. Critica letteraria I. Anselmi, Gian Mario II. Cottignoli, Alfredo III. Pasquini, Emilio.

850.9

Scheda catalografica a cura di CAeB, Milano.

Ristampa

1 2 3 4 5

Anno

97 98 99

Finito di stampare nel settembre 1996 presso New Agel, San Vittore Olona (Milano)

Il breviario offre una serie di saggi che percorrono la mappa di alcuni esemplari classici italiani. In questo modo si fanno parlare i testi da un'ottica ermeneutica che mette a confronto procedure retoriche, metriche, stilistiche, filologiche con tracciati tematici, tipici, filosofici tali, di volta in volta, da suggerire esegesi differenziate e da stimolare un rapporto attivo e non scontato tra testo e lettori. Partendo da un presupposto fondamentale: l'irriducibile complessità dei classici, ai quali bisogna accostarsi con approcci plurali e non dogmatici.

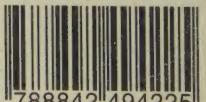
La chiave ermeneutica qui proposta è anche un percorso all'interno della tradizione letteraria italiana e delle sue peculiarità, a cominciare dalla centralità dell'esperienza poetica.

Un modo originale per accostarsi ai classici della letteratura italiana attraverso un campionario esemplare di testi interpretati e commentati.

Uno strumento utilissimo per insegnanti e studenti.

Gian Mario Anselmi, Alfredo Cottignoli ed Emilio Pasquini insegnano Letteratura italiana all' Università di Bologna.

ISBN 88-424-9422-4



Lire 22.000